Acc. No: 14363

తెలుగు అకాడమి ప్రచురణలు-49

ఇంటర్మీడియట్

రంగస్థల శాస్త్రము

ప్రథమ భాగము

[నాటకము, దర్శకత్వము]

రచయితలు

శ్రీ శ్రీనివాస చక్రవర్తి

శ్రీ మొదలి నాగభూషణశర్మ

శ్రీ విన్నకోట రామన్నపంతులు

సంపాదకులు

శ్రీ కె వి. గోపాలస్వామి

తెలుగు అకాడమి

హైదరాబాదు - 29

1970

© TELUGU AKADEMI, HYDERABAD

First Published, 1970

All rights whatsoever in this book are strictly reserved and no portion of it may be reproduced by any process for any purpose without the written permission of the copyright owners.

Price: Rs. **4-25**

PRINTED IN INDIA
Text at TARANI PRESS, Mahakali Street, Secunderabad-3.
Cover at the A. P. Textbook Press, Mint Compound, Hyderabad - 4
Andhra Pradesh.

భూమిక

భారత ప్రభుత్వంవారి ఆర్థిక సహాయంతో తెలుగుఅకాడమి ప్రచు
న ఇంటర్మీడియట్ పాఠ్యగ్రంథాలలో ఇది నలభై తొమ్మిదవది. ఈ గ్రంథ
రణకు దారితీసిన విశేషపరిస్థితులను, ఈ ప్రచురణలోని విశిష్టతను,
ంగా అయినా, వివరించడం మా కర్తవ్యము.

భారతీయ విశ్వకళాపరిషత్తులలో విద్యాబోధన మాతృభాషలలోనే
డం మంచిదనే సూచనలు చిరకాలంగా వెలువడుతూ ఉన్నాయి. 1966 లో
వడిన కొఠారి కమిషన్ నివేదిక ఈ సూచనలకు ఒక నిర్దిష్టరూపమిచ్చింది.
వేదికను భారతప్రభుత్వంవారు ఆమోదించడంతో భారతీయ భాషలలో
తవిద్యాబోధన కనువుగా పాఠ్యగ్రంథాలను వ్రాయించడం, ప్రచురించడం
క్యమయినది. ఇందుకనుగుణంగా భారతప్రభుత్వంవారొక ప్రణాళికను
ందించి రాష్ట్రప్రభుత్వాలకు అందజేసినారు.

ఆంధ్రప్రదేశ్ ప్రభుత్వంవారు ఈ సందర్భంలో సమునితమైనసలహాలు
ందుకు మాజీ విద్యాశాఖ కార్యదర్శి శ్రీ జె. పి. ఎల్. గ్విన్ ఆధ్వర్యంలో
సంఘాన్ని నియమించినారు. గ్విన్ సంఘంవారి నివేదిక, భారతప్రభుత్వం
ప్రణాళిక భాషావిషయంలోనూ బోధన విషయంలోనూ చేసిన సూచనలమేరకు
అకాడమిని స్థాపించడం జరిగినది. 1969–70 నుంచి తెలుగులోకి
రెండేళ్ళ ఇంటర్మీడియట్ కోర్సుకు కావలసిన పాఠ్యగ్రంథాలను వ్రాయించి
ంచడం, శాస్త్రగ్రంథరచనకు ఆవశ్యకమైన పారిభాషికపదాలను సమ
డం మొదలైన బాధ్యతలు పర్యవసానంలో తెలుగు అకాడమి విధులుగా
యించినాయి. ఈ గ్రంథాల ప్రచురణకయ్యే మొత్తం ఖర్చును భారత
త్వము భరించడానికి సమ్మతించినది.రాష్ట్రంలోని ఇంటర్మీడియట్ కోర్సులతో
ధమున్న ఆంధ్ర, ఉస్మానియా, శ్రీ వేంకటేశ్వర విశ్వకళాపరిషత్తులు
కు కావలసిన సహాయ సహకారాలను అందజేయడానికి అంగీకరించినవి.

రాష్ట్రవిద్యాశాఖాధికారి పర్యవేక్షణలో పై మూడు విశ్వకళా పరిషత్తుల ప్రతినిధులు కలిసికట్టుగా తయారుచేసి ఇచ్చిన పాఠ్యప్రణాళిక కనుగుణంగా గ్రంథరచనకు ప్రయత్నాలారంభించినాము. కళాశాలలు తెరవడానికి అప్పటికి వ్యవధి తక్కువగా ఉన్నందువల్ల ప్రథమ సంవత్సర పాఠ్యాంశాలను మాత్రమే పుస్తకరూపంలో అందించడానికి నిర్ణయించినాము.

మూడు విశ్వకళా పరిషత్తులలో ఆయా శాఖలకు అధిపతులుగా ఉన్న ఆచార్యులనుంచి – సాధారణంగా తెలుగు మాతృభాషగా ఉన్నవారినుంచి– ఆయా గ్రంథాల నిర్మాణ కార్యక్రమాలకు నిపుణులను (Experts) ఎన్నుకొన్నాము. వారి సలహా సంప్రదింపుల మీదనే రచయితలను ఎన్నుకొన్నాము. రచనల గుణదోష పరీక్షచేసి తగిన సలహాలిచ్చి మెరుగులు దిద్దడానికి సంపాదకులు (Editors) గా కొందరిని అదే పద్ధతిలో నియమించినాము. ఇట్లా సిద్ధమైన వ్రాతప్రతులను వివిధ కళాశాలలనుంచి ఆహ్వానింపబడిన అనుభవజ్ఞులైన ఉపన్యాసకుల సమక్షంలో సమీక్షించడం జరిగింది. గ్రంథాలలోని విషయభాగము దోషరహితంగా ఉండేటట్లు చూసి ధ్రువపరిచే బాధ్యత నిపుణులు వహించినారు. అనుభవజ్ఞులైన రచయితలు, నేర్పరులైన సంపాదకులు, సమర్థులైన సమీక్షకులు, ఆధికారిక పరిజ్ఞానమున్న నిపుణులు- ఇందరు జతపడి, విశ్వవిద్యాలయ స్థాయిలో తయారుచేసిన పాఠ్యగ్రంథాలను సాధ్యమైనంత తక్కువ వెలకు తెలుగుభాషలో ప్రచురించడం ఇదే మొదటిసారి. వీటిని ఉపాధ్యాయులు, విద్యార్థులు సద్వినియోగము చేస్తారని ఆశిస్తున్నాము.

ఈ సందర్భంలో ఈ పాఠ్యగ్రంథాలలో అవలంబించిన శైలిని గురించి, పారిభాషిక పదజాలాన్నిగురించి విశదీకరించవలసి ఉంది.

ఆంధ్రప్రదేశ్ ప్రభుత్వము 1965లో నియమించిన లక్ష్మీకాంతం సంఘంవారు గ్రాంథిక వ్యావహారిక వివాదాలమీద తర్జనభర్జనలు చేసి ఉభయ పక్షాలకూ ఆమోదయోగ్యమైన నిర్ణయమొకటి చేసినారు. తెలుగు మొదటిభాషగా చదివే విద్యార్థులు సాహిత్యము విధిగా నేర్చుకోవలసినప్పుడు గ్రాంథిక భాషలో ఉన్న గ్రంథాలను చదువుతారని, ఇతర సందర్భాలలో- అంటే శాస్త్రగ్రంథ పఠనకు – శిష్టవ్యావహారిక రచనలను చదువుతారని, పై సంఘంవారు చేసిన సూచనను కొన్ని మార్పులతో ప్రభుత్వ మంగీకరించింది. గ్విన్ సంఘంకూడా ఈ నిర్ణయాన్ని ఆమోదించింది. శిష్టవ్యావహారికశైలి విషయంలో ఏయే నియమాలను అనుసరించవలెనో లక్ష్మీకాంతం సంఘంవారు విపులంగా నిర్దేశించినారు, అకాడమి పాలకవర్గంవారు కూడా ఈ చర్చలను పునఃపరిశీలించి, భాషా నిపుణు

లతో సంప్రదించి చేసిన నిర్ణయాలను ఆధారము చేసుకొని ఈ పాఠ్యగ్రంథాలలో ఆధునిక ప్రామాణికభాష కొక రూపమిచ్చి ఉపయోగించినాము.

ఇక పారిభాషికపదాల విషయము. తెలుగులో ఈ నాటివరకూ ప్రచురిత మైన శాస్త్రగ్రంథాలలో, అవిభక్త మద్రాసు ప్రభుత్వము, భారత ప్రభుత్వము, సైంటిఫిక్ అండ్ టెక్నికల్ టెర్మినాలజీ కమిషన్‌వారు తయారుచేయించిన పారిభాషికపదపట్టికలలో, జాతీయాకరించిన పాఠ్యగ్రంథాలలో, తదితర ప్రామాణిక రచనలలో లభ్యమైన సాంకేతిక పదాలను అన్నింటినీ సాధ్యమయినంత వరకు సంపాదించి అకాడమి క్రోడీకరించింది. గ్రంథకర్తలు, నిపుణులు కొన్ని పట్టికలను తయారుచేసినారు. పది పన్నెండు ముఖ్యనియమాలను అనుసరించి శాస్త్రీయ పద్ధతిలో భిన్నపారిభాషికపదాలనుంచి ప్రామాణికమైన పదాలను నిర్ధరించినాము. మూడు విశ్వకళాపరిషత్తులలోని శాస్త్రనిపుణులు, అకాడమిలోని భాషానిపుణులు ప్రత్యేకసమావేశాలలో కలిసి చర్చించి అంగీకరించిన పారిభాషిక పదాలను మాత్రమే గ్రంథాలలో వాడినాము. తెలుగు మాటలను మొదటిసారి వాడి నప్పుడు వాటి అంతర్జాతీయ పర్యాయపదాలను కుండలీకరణాలలో పేర్కొన్నాము. ప్రకృత గ్రంథరచనావిధానాన్ని, అందలోని విశిష్టతను 'ప్రవేశిక'లో రచయితలు, సంపాదకులు వివరించినారు.

అకాడమి స్థాపన జరిగి, ప్రథమసంవత్సర పాఠ్యగ్రంథ రచనా కార్యక్రమంలో అడుగుపెట్టేసరికి కళాశాలలు తెరవడానికి ఆరునెలలు వ్యవధి మాత్రమే ఉంది. ఈ స్వల్పకాలంలో, రాష్ట్రాన్ని ఆవరించిన సంక్షోభ సమయంలో పై కార్యకలాపమంతా నెరవేర్చవలసిరావడం కష్టమే అయింది. అయినా భారత ప్రభుత్వంవారు సకాలంలో ఇచ్చిన ఆర్థికసహాయంవల్ల, రాష్ట్రప్రభుత్వము, విశ్వ కళా పరిషత్తులు, అకాడమి పాలకవర్గము, అకాడమి సభ్యులు, రచయితలు, సంపాదకులు, చిత్రకారులు, బ్లాక్‌మేకర్లు, ముద్రాపకులు మా కిచ్చిన తోడ్పాటు వల్ల ఈ కార్యక్రమము జయప్రదంగా నెరవేరింది. వారందరికి మా కృతజ్ఞత.

ప్రకృత గ్రంథరచనలో మాకు తోడ్పడిన నిపుణులు శ్రీ అబ్బూరి రామకృష్ణరావు, శ్రీ ఎ. ఆర్. కృష్ణ గార్లకు, చిత్రకారుడు శ్రీ పి. ఆర్. రాజుకు మా ప్రత్యేక కృతజ్ఞతలు.

శాస్త్రగ్రంథ ప్రచురణలో మా కిది ప్రథమ ప్రయత్న మైనందువల్ల, దేశకాల పరిస్థితులవల్ల ఏవైనా కొన్ని లోపాలు ఈ పాఠ్యగ్రంథంలో కూడా సహజంగానే దొర్లి ఉండవచ్చు. పునర్ముద్రణలో ఈ గ్రంథము మరింత సర్వాంగసుందరంగా వెలువడుతుందని ఆశిస్తున్నాము.

ప్రవేశిక

విద్యార్థిలో సమగ్ర వ్యక్తిత్వాన్ని రూపొందించడం- అంటే అతడు తన తీరు తెన్నులను పరిసరానుగుణంగా తీర్చిదిద్దుకొనేటట్లు చేయడం- అద్యతన విద్యా విధాన లక్ష్యాలలో ఒకటి. ఆలోచన (intellect) కూ ఆవేశాలకూ (emotions) పొత్తు కుదిరితేగానీ ఇది పొందిపొసగేదికాదు. కానీ, ఇంతవరకూ వ్యక్తికిగల ఆలోచనాశాఖలు విస్తరించడానికి మాత్రమే మన అధ్యయనాధ్యాపనాలు అవిరళంగా (ప్రధానంగా) దోహదము చేసినవి. ఈనాడు వాస్తవాన్నీ కల్పననూ (real & imagine) ఆలంబనంగా చేసుకొన్న అనుభూతులద్వారా వ్యక్తిలో రసభావాలను (emotions) రేకెత్తించి, తీగ సాగించడంకూడా అత్యవసరమని గుర్తించడం జరుగుతున్నది. మనోభావాల పరిణతి (increased maturity), గుణాగుణ వివేచన (judgment), సమీకరణ (poise), అవగాహన జ్ఞానము (understanding), స్వాతంత్ర్యస్ఫూర్తి (independence), నాయకత్వ పటిమ (leadership) వంటి గుణ సందోహాన్ని ప్రోదికట్టి పోషించగలిగిన రంగస్థలశాస్త్రము (Theatre Arts) విద్యాలయాలలో ప్రవేశపెట్టడం విద్యార్థుల మానసిక హార్దిక (intellectual and emotional life) ప్రవృత్తులను లలితంగా మలచడానికే.

నాటకరంగము ససలు తొడుగుతున్న దేశాంతరాలలో కూడా విద్యావిధాన లక్ష్యాల నందుకోవడానికి ఈ రంగస్థలకళను ఒక బోధనాసాధనం (medium)గా ఎన్నుకోవడం నిన్నమొన్ననే మొదలయిన సంప్రదాయము. విద్యావిధానంలో నాటకరంగము (theatre) విపులంగా వినియోగపడగలదని ఈనాడు అభిజ్ఞులు ఆమోదించినారు. అయితే ఈ అభినయ కళను ఏ ప్రణాళికలో ఏ ప్రకారము అధ్యాపనము చేయవలెనన్న దానిమీద మాత్ర మింకా అభిప్రాయాలు ఏకోన్ముఖాలు కాలేదు.

ఇక మనదేశంసంగతి చూదాము. మనవిద్యావిధానంలో సంగీత, నృత్య, వర్ణచిత్రలేఖన (painting), శిల్పాల స్థానాన్ని మనమేనాడో గుర్తించి

నాము. ప్రత్యేకంగా ఈ కళల అభ్యసనానికి విద్యాలయాలు మన కుండేవి. మన విద్యాలయాలన్నింటా ఈ కళలన్నింటినో, కాక కొన్నింటినో సామాన్యంగా నేర్పడానికి అవకాశాలున్నవి. ఈ కళలనుబోధించే విద్యాసంస్థలలో మన రాష్ట్రప్రభుత్వాలు వీటిలో ఉత్తీర్ణులయినవారిని (products) వినియోగించుకో గల్గుతున్నవి. కానీ, రంగస్థల కళలకు ఆ అదృష్ట మింకా పట్టలేదు. ప్రత్యేక విషయం (specialisation)గా తీసుకొన్న విద్యార్థులకు దీనిని బోధించడానికి బరోడా సంగీత కళాశాల (College of Music, Baroda) లో అవకాశ మున్నది. ఆంధ్ర విశ్వవిద్యాలయంలో దీనిని 'పార్టుటైమ్ డిప్లమా కోర్సు' గా చేసినారు. రంగస్థల కళల ప్రగతికి మన జాతీయ నాటక విద్యాలయము (National Institute of Drama, New Delhi) బాధ్యత వహిస్తున్నది. హైదరాబాద్‌లోని నాట్యవిద్యాలయమూ (Natya Vidyalaya) బొంబాయి, కలకత్తా, మద్రాసులలోని నాటకరంగసంస్థలకు (Theatre Institutes) అనుబంధంగాఉన్న నాటక బోధనాలయాలూ పేరుకెక్కినవే అయినా, విద్యాసంస్థలుగా పరిగణనకెక్కినవికావు.

మనరాష్ట్రంలో భవిష్యత్ ప్రణాళికారచన జరుగుతున్నప్పుడు - 1963లో- అప్పటి విద్యామంత్రి శ్రీ పి. వి. జి. రాజు ఈ రంగస్థల కళల ప్రాముఖ్యాన్ని గుర్తించి, ఒక ప్రభుత్వ లలితకళల కాలేజీని (Govt. College of Fine Arts) వాల్తేరులో తృతీయ ప్రణాళికా కాలంలోనే స్థాపించడానికి అది 1975-76 నాటికి ఒక నిర్దిష్ట స్వరూపాన్ని అందుకోవడానికి తగిన అవకాశాలున్నవేమో పరిశీలించవలసిందని మన (అప్పటి) సాంకేతిక విద్యాశాఖడైరెక్టరును నియోగించినారు. కానీ, కొన్ని అంతరాయాల వల్ల ఆ ప్రయత్నము స్తంభించి పోయింది.

ప్రస్తుత విద్యామంత్రి శ్రీ పి. వి. నరసింహారావు జూనియర్ కాలేజీలలో కొత్తగా వచ్చిన ఇంటర్‌మీడియట్ తరగతులలో మానవీయ శాస్త్రాల (arts) నభ్యసించే విద్యార్థులకు ఈ రంగస్థల కళను ఒక ఐచ్ఛిక పాఠ్యభాగంగా (optional) పెట్టవలెననే ప్రతిపాదనను ఆమోదించినారు.

ఈ కోర్సు ఇంకా మనోభావ వికాసం సిద్ధించనిస్థితిలో కొత్తగా కళాశాలలో అడుగుపెట్టే విద్యార్థులకోసమే అనే సంగతిని పాఠ్య పుస్తక

రచయితల కమిటీవారు గుర్తించకపోలేదు. అంతేగాక, తక్కిన లలితకళల అధ్యయనాలలో వలెనే ఈ రంగస్థల కళల అధ్యయనంలో కూడా సిద్ధాంత పరిజ్ఞానం కన్నా ప్రయోగానుభవానికి (Practical application) అధిక ప్రాధాన్య మివ్వవలసి ఉంటుందని కూడా వారు గుర్తించినారు. అయినప్పటికీ తెలుగుభాషలో ఈ రంగస్థలకళలను సమగ్రసుందరంగా వివరించే గ్రంథమొక్కటీ లేకపోవడం వల్లనూ అధ్యాపకులుసైతము శిక్షణపొందనిదే కొంతకాలందాకా ఈ విషయాలను బోధించలేనిస్థితిలో ఉన్నందు వల్లనూ, ఈ పాఠ్యపుస్తకాలు రంగస్థలానికి సంబంధించిన అనేక విషయాల సమగ్రవివరణ కలిగిఉంటేగానీ ప్రయోజనకరాలుగావు. అట్లా సమగ్రంగా ఉన్నప్పుడే అధ్యాపకుడు తన మట్టుకు తానైనా ఈ గ్రంథ సాహాయ్యంతో తద్విషయపరిజ్ఞానము సంపాదించుకొని బోధనదక్షుడు కాగల్గుతాడు. అందుకనే ఈ విషయంమీద ఆంగ్లభాషలో ప్రసిద్ధికెక్కిన కొన్ని ఉపయుక్త గ్రంథాలను ఎంచి అనుబంధంలో సూచించడానికి నిశ్చయించినాము. వాటిని చదివి, వ్యుత్పన్నుడు కావడం అధ్యాపకుని విధి. విద్యార్థులుకూడా కొంత లోతుకువెళ్ళిన తర్వాత, ఈ పట్టికలోని గ్రంథ సందోహాన్ని తమంత తాము చదువుకోగలరని కూడా ఆశిస్తున్నాము. మన విద్యావిధానానికే ఈ రంగస్థల శాస్త్రము నూతనము. ఇంతకుముందు స్వాధ్యాయ ప్రవచనాలలో లేని ఒక పాఠ్యాంశానికి క్రొత్తగా అధ్యయన ప్రణాళిక వేసేటప్పుడు ఎట్లాంటి సౌకర్యాలూ అసౌకర్యాలూ కలుగుతాయో అవి ఇందులోనూ ఉంటాయి. ఈ నవ్యభిత్తిమీద ఇప్పుడు చెరిపివేయవలసిందీలేదు; సరిదిద్దవలసిందీ లేదు. ఈ అపరిచితయాత్రలో మనకు దారి చూపడానికి సంస్కృత సాహిత్యంతోపాటు విదేశీయుల గ్రంథసంచయం (foreign sources) కూడా ఎంతో ఉన్నది.

అయితే, ఈ శాస్త్రాన్ని నేటికి తగినట్లు రూపొందించుకొనే 'పునరుద్ధరణోద్యమం'(revivalism)లో ఎదురయ్యే క్లిష్టఘట్టాలను (pitfalls) దాటడానికీ, మనకు నప్పని విదేశీయభావాల అంధానుకరణనుంచి తప్పుకోవడానికీ అనువుగా పటిష్ఠమైన విధానంతో ఈ శాస్త్రము రూపొందవలసి ఉన్నది.

ప్రధానంగా, ఒక సాంస్కృతిక వ్యవస్థయొక్క విశాల రంగమంతటినీ భారలుచాచి వ్యాపించగల నవీనవిషయమీ రంగస్థల శాస్త్రము.

ఇక, ఈ పాఠ్యపుస్తకాల ప్రయోజన మంటారా, చాలా పరిమితము. ఇవి అసలు విషయానికి ఉపోద్ఘాతాలు గానూ, అధ్యాపకునకు బోధనోపాధి సాధనాలుగానూ, విద్యార్థులకు పాఠ్యసామగ్రిగానూ మాత్రమే పనికి వస్తాయి. కొన్ని నిర్ణీత పరిమితులు గల ఈ ప్రత్యేక పరిధిలో ఉభయ ప్రయోజనాలను సాధించడం సులభసాధ్యం మాత్రంకాదు.

ఈ శాస్త్రాన్ని తెలుగులో వ్రాయడానికి ఎన్నో బాధకాలున్నవి. అందులో ప్రధానమైనది— రంగస్థలశాస్త్ర పారిభాషికపదాల అభావము. కేంద్ర సంగీతనాటక అకాడమి (న్యూఢిల్లీ) వారి పర్యవేక్షణ కింద హిందీలో తయారైన పారిభాషిక పదసూచిక మాత్రము మన కందుబాటులో ఉన్నది. అయితే లాభమేమిటి? ఇటు రచయితలకుగానీ, అటు సంపాదకులకు గానీ అది ప్రస్తుతావసరానికి 'అక్కరకు రాని చుట్టమే' అయింది. అందువల్ల ఈ రచయితలు ఒక తాత్కాలిక పరిష్కారము ఆలోచించినారు. తెలిగింపుకు మరీ లొంగకుండా కనిపించిన ఆంగ్ల పారిభాషిక పదాలను కొన్నింటిని ఏర్చి కూర్చి, తెలుగు అకాడమి నియోగించిన నాటకీయ పరిభాషా నిర్ణేతృ సంఘం (the committee dealing with the glossary of technical terms) వారికి అప్పగించినారు. ఆ కమిటీ వారు స్తిమితంగా సమాలోచన జరిపి ఆ పదావళిని తెలుగులోకి తర్జుమా చేసినారు. ఈ రచయితలు ఆ పదావళిని చాలవరకు తమ రచనలో వాడుకొన్నారు. ఈ పదాలను వాడినచోట, అవగాహనకోసం కుండలీకరణాలలో ఆంగ్లపదాలను కూడా ఇవ్వడం జరిగింది.

వివిధ సంస్కృతుల నవగాహన చేసుకొన్న వారూ, విభిన్న విద్యావేత్తలూ, నాటకరంగానుభవం గలవారూఅయిన కొందరు రచయితలు ఈ పాఠ్య రచనా వ్యవసాయంలో చేతులు కలిపినారు. అందువల్ల శైలీ వైవిధ్య మేర్పడింది; విభిన్నరుచుల కూడలీ అయింది. దానికి ఒక ఏకసూత్రతనూ సమస్థాయినీ తీసుకొని రావడం సంపాదకుల, నిపుణుల కర్తవ్యమే. అయినా రచయితలు తమ రచనలలో ప్రదర్శించిన వ్యక్తిగత ప్రజ్ఞాపాటవాలనూ, స్వేచ్ఛాసరణినీ భంగపుచ్చడం న్యాయంకాదు; భంగపుచ్చకుండా సరిచేయడం అంత సులభమూ కాదు.

రంగస్థలశాస్త్ర మెరిగినవారు మనకు వేళ్ళమీద లెక్కింపదగిన సంఖ్యలో ఉన్నారు. వీరిలో నుంచి ఎన్నుకొన్న కొంతమంది నిష్ణాతుల ప్రథమ ప్రయత్నమిది. సహజంగా, అధ్యాపకవృత్తిలోను రంగస్థలకళలోనూ ఉన్న వారు ఇట్టి పనులు స్తిమితంగా చేయదగినవని భావిస్తారు. అయినా ఈ రచన అవసరాన్ని బట్టి అతి శీఘ్రంగా జరగక తప్పలేదు.

ఈ గ్రంథాన్ని బాగా చదివిన తరవాత, బోధించిన తరవాత అధ్యాపక సహృదయులు నిర్మాణాత్మకమైన సలహాలు ఏవైనా అందజేస్తే, కృతజ్ఞతా పూర్వకంగా స్వీకరించి, వాటిని మలిముద్రణలో చేర్చుకొంటాము.

రంగస్థల శాస్త్రము

మొదటి సంవత్సరం పాఠ్య ప్రణాళిక

I నాటకము (The Play)

(1) రూపకప్రక్రియలు (Dramatic forms) : రూపకోత్పత్తి (Origin of Play) -- లాక్షణిక నాటకము (classic) - యక్షగానము - చారిత్రక నాటకము - ఆధునిక నాటకాలు ; అహ్లాద రూపకాలు, విషాదరూపకాలు - మిశ్ర రూపాలు - ఏకాంకికలు - సంగీత, నృత్య నాటకాలు (musical plays - dance dramas).

(2) రూపకనిర్మాణము (Structure of the Play): కథావస్తువు (theme) ఇతివృత్తము(plot) - ప్రస్తావన (introduction) పాత్రలు—సంభాషణలు - విస్మయము (surprise) -అనిశ్చిత ప్రతీక్ష (suspense) - విషమస్థితి (crisis) — సంఘర్షణ (conflict)-విపర్యయము (contrast)—పరాకాష్ఠ (climax) - అంక రంగ విభజన (division into acts and scenes)- ఫలప్రాప్తి (conclusion)-ఐక్యత్రయము (the three unities).

(3) సంస్కృతాంధ్ర నాటకరంగాల స్థూల చరిత్ర (Outlines of the History of Sanskrit and Telugu Drama): (అ) భాసనాటక చక్రము, కాళిదాస నాటకాలు, శూద్రకుని రూపకము, హర్ష నాటకాలు —వాటి ప్రధాన లక్షణాల, నాటకీయ ప్రమాణాల (salient features and dramatic values) ప్రత్యేక పరిశీలన.

(ఆ) ధర్మవరం, వేదం, గురజాడ, పానుగంటి, చెళ్లపిళ్ల ప్రభృతులు నాటకాలు - రాజమన్నారు, కొప్పరపు, ఆత్రేయల ప్రభృతుల నాటికలు-వాటి ప్రధాన లక్షణాల, నాటకీయ ప్రమాణాల పరిశీలన.

(4) అభ్యాసాలు (Practicals) : శిక్షణకాలంలో ప్రదర్శనార్థము ఎన్ను కొన్న నాటకాల గుణ నిర్ణయము.

II దర్శకత్వము (Direction)

(1) నాటక నిర్ణయము (Selection of Play) : నటీనటులు లభించే అవకాశము-ప్రదర్శన స్థలము (place of performance) – ప్రదర్శన కయ్యే ఖర్చులు - ప్రేక్షకులు.

(2) నాటక విశ్లేషణము (Play analysis) : కథావస్తువు (theme) - ఇతి వృత్తము (plot) – అంకాలు - రంగాలు–సంఘటనలు - పరాకాష్ఠ - కౌతుకరేఖ (interest curve) - పాత్ర చిత్రణ (characterisation) - ప్రయోగ ప్రయోజనము, ప్రధాన లక్ష్యము (chief aim and purpose of production)

(3) దృశ్య విభజన పద్ధతి (Blocking the play) : ప్రదర్శన ప్రతి తయారుచేయడం - గతి విన్యాసాలు (movements) –రంగస్థల వ్యాపారము (stage business) – సంరచన (composition)–మేళనము (grouping) - సమధర్మము (balance) - నైరంతర్యము (continuity) - సమష్టి కృషి (team work .

(4) అభ్యాసాలు : (అ) సద్యోరూపక ప్రయోగము (Production of impromptu play) - రెండు నాటికలు-ఒక నాటకము.

(ఆ) దృశ్య ప్రయోగము Production of Scenes) ఆకర్షణీయమైన ఒక సంఘటనను ఏదో ఒక నాటకంనుంచి ఎన్నుకొని విద్యార్థిప్రయోక్త (student producer) అధ్యాపకుని పర్యవేక్షణలో దానిని ప్రయోగించి చూపడం.

విషయసూచిక

ప్రథమ ఖండము : నాటకము

1.	రూపకోత్పత్తి	1
2.	రూపక నిర్వచనము	11
3.	రూపక నిర్మాణము	16
4.	రూపక భేదాలు	37
5.	ఆధునిక నాటకరంగము	48
6.	సంస్కృత రూపకలక్షణాలు	56
7.	సంస్కృత రూపక రచనావిధానము	66
8.	దేశిరూపకాలు	96
9.	సంస్కృత రూపక సంక్షిప్త చరిత్ర	108
10.	తెలుగు నాటక సంక్షిప్త చరిత్ర	119

ద్వితీయ ఖండము : దర్శకత్వము

1.	దర్శకుడు–దర్శకత్వము	149
2.	నాటక నిర్ణయము	154
3.	నాటక విశ్లేషణము	158
4.	ప్రయోగ ప్రధానోద్దేశము, ప్రేక్షకావధానము, అనురక్తి	170
5.	సంరచన	178
6.	రంగస్థలము	188
7.	ప్రయోగ ప్రతి	192
8.	రంగస్థలగతి విన్యాసము	197
9.	రంగస్థల వ్యాపారము	209
10.	పాత్రసమ్మేళనము	215
11.	పాత్ర నిర్ణయము	230
12.	పాత్ర విశ్లేషణము, పాత్ర చిత్రణము	235
13.	పూర్వాభ్యాసము-1	240
14,	పూర్వాభ్యాసము–మెరుగులు దిద్దడం	246
15.	ప్రదర్శన	255

కొన్ని ముఖ్య పారిభాషిక పదాల సవరణ

ఈ గ్రంథంలో

'పాత్రసమ్మేళనము' (grouping) బదులుగా 'పాత్రమేళనము' అనీ
'సాదృశ్యము' (parallelism) బదులుగా 'సమాంతరత' అనీ
'సమతూకము' (balance) బదులుగా 'సమధర్మము' అనీ
'sequences' (సన్నివేశాలు) బదులుగా 'incidents' అనీ
సరిదిద్దుకోవలె.

ప్రథమ ఖండము

నా ట క ము

(THE PLAY)

1 | రూపకోత్పత్తి*
Origin of Drama

నాటకము సకలజనులను ఆకర్షించే ఉత్తమ సాహిత్య ప్రక్రియ. అందుకే 'నాటకాంతం హి సాహిత్యమ్' అనీ, 'కావ్యేషు నాటకం రమ్యమ్' అనీ అన్నారుపెద్దలు. ఇక నాటకకళ సకల కళలను తనలో ఇముడ్చుకొన్న సమాహార కళ. కాళిదాసు 'మాళవికాగ్నిమిత్రము'లో అభివర్ణించినట్లు ఈ కళ 'అమరావళికి కనులకింపగు యజ్ఞము', "హృది దనియించు నాట్యమిల నెల్లరనున్ రుచి భేద చిత్తులన్'' (కందుకూరివారి అనువాదము). అందుచేత ఈ కళ ఎట్లా ఆవిర్భవించిందో ముందుగా తెలుసుకోవడం ఎంతైనా అవసరము; ఆసక్తిదాయకము. అయితే ఈ కళ ఆవిర్భావ విషయంలో అటు పాశ్చాత్యదేశాలలోను, ఇటు భారతదేశంలోనుకూడా విభిన్నమతాలు నెలకొని ఉన్నాయి.

మానవుడు పుట్టగానే కూర్చోవడంలేదు, నిలబడడంలేదు, మాటాడడం లేదు. కాని, కాలం గడిచినకొద్దీ, పెద్దవాడవుతున్నకొద్దీ, కూర్చుంటున్నాడు, నిలబడుతున్నాడు, మాటాడుతున్నాడు. వయస్సుకుతగిన పనులు చేస్తున్నాడు. ఈ పరిణామానికి కారణమేమిటి ? ఈ శక్తి మానవునికి ఎట్లావచ్చింది ?

పాశ్చాత్య సిద్ధాంతాలు

అనుకరణప్రవృత్తి సిద్ధాంతము

మానవుడు అనుకరణశీలి. పుట్టుకతోనే అతనికి అనుకరణశక్తి ఉల

---

*రూపకశబ్దము సామాన్యవాచకము; ఇంగ్లీషులోని డ్రామా (Drama), ప్లే (Play) అనేపదాలకు సమానార్థకము. ఇక నాటకము ప్రత్యేక లక్షణాలతో కూడిన రూపకభేదము. రూపక, నాటక పదాల అర్థభేదాన్ని గమనించడం అవసరము. అయితే క్రమేపీ రూపక, నాటకపదాలు వాడుకలో పర్యాయపదాలుగా ఉపయోగింప బడుతున్నాయి.

'నాట్యము' అనేపదము డాన్స్ (Dance) అనే ఇంగ్లీషు పదానికి సమానార్థకంగా వాడుకలోనికివచ్చినది. కాని సంస్కృత లాక్షణికులు నాట్య పదాన్ని రూపకప్రదర్శనము అన్న అర్థంలోనే వాడినారు.

వడుతుంది. పుట్టిన మరుక్షణంనుంచి మానవుడు తన చుట్టూ ఉన్న ప్రపంచాన్ని పరికిస్తాడు.

పెద్దలు నడుస్తున్నారు, మాటాడుతున్నారు, రకరకాల చేష్టలు చేస్తున్నారు. వీటిని చూచిన మీదట తానుకూడా నడవవలెననీ, వారివలె మాటాడవలెననీ, వారివలె రకరకాల చేష్టలు చెయ్యవలెననీ పసిపాపకుకోరికకలిగి, ప్రగాఢమవుతుంది. అందుకు పసిగుడ్డుగా ఉన్నప్పుడే సాధన మొదలవుతుంది. మానవుడు బాల్యదశనుంచే తన చుట్టూఉన్న పెద్దలచేష్టలను, వేషభాషాదులనుచూసి నేర్చుకొంటున్నాడు. ఆ చేష్టలు, వేషభాషాదులు మానవునికి సహజంగా అలవడినట్లే కన్పించుతాయిగాని తెచ్చిపెట్టుకొన్నట్లు అనిపించవు. మనిషికి మనిషికి చేష్టలలో స్వరంలో భేదము గోచరిస్తుంది. మానవుడు తాను చూసిన చేష్టాదులను యథార్థంగా గాక వాటి ప్రక్రియను మాత్రమే నేర్చుకొని, తన సొంతం చేసుకొని ప్రత్యేక మానవుడుగాజీవిస్తున్నాడు. దానికంతకూ మానవుని అనుకరణ ప్రవృత్తే ప్రాతిపదిక. ఈ ప్రవృత్తి వల్లనే తాత్కాలికంగా తనను మరుగుపరుచుకొని ఇతరులవలె ప్రవర్తించవలెననే మానవుని అభిలాషకు – అంటే నటించాలనే అభిలాషకు – దారి తీసిందని భావించవచ్చు.

పిల్లల ఆటపాటలు మానవుని అనుకరణ ప్రవృత్తిని, నటనాభిలాషను మరింత విస్పష్టంగా ద్యోతకముచేస్తాయి.

పిల్లలు తల్లితండ్రులతోపాటు పెళ్ళిళ్ళకు వెడతారు. పెళ్లి శ్రద్ధగా చూస్తారు. ఇంటికివచ్చిన తర్వాత పెళ్ళితంతు అంతా ఒక ఆటగా ఆడతారు. ఇదంతా 'ఉత్తుత్త' పెళ్లి అని వారికీ తెలుసు.

అయితే ఈ బాలబాలికలు ఏ శాస్త్ర గ్రంథాలూ చదివినవారు కాదు. ఈ ఆటలు, నటనలు ఎవరిదగ్గరా నేర్చుకొన్నవి కావు. మాటలు ఎవరూ వ్రాసి ఇచ్చినవి కావు. ఈ చేష్టలు అప్పటికప్పుడు వారు అలవర్చుకొన్నవి, ఈమాటలు అప్పటికప్పుడు వారే అల్లుకొన్నవి. ఈ కల్పనాశక్తినే సద్యఃకల్పన (Improvisation) అంటున్నాము. ఈ ఆటలలో వీరు అతి సహజంగా నటిస్తున్నారు. అందువల్ల మానవునికి ఇతరమానవులవలె నటించవలెననే అభిలాష, మానవజీవితాన్ని ప్రదర్శించి చూపవలెననే ఆకాంక్ష, ఇంకొకమానవునివలె జీవించే శక్తి జన్మతః అలవడినవే కాని తెచ్చిపెట్టుకొన్నవి కావని, నాటకము మానవ జీవితం నుంచి సహజంగా ఆవిర్భవించినదని బోధ పడుతుంది. అందుకే పెద్దలు "జగ

న్నాటక"మని, 'All the world is a stage and all the men and women merely players' అని ప్రపంచానికి, నాటకానికి అభిన్నత చూపడంలో అర్థం ఇదేనని భావించవచ్చు.

పిల్లల ఆటపాటలను ప్రాతిపదికగా చేసుకొని, విస్తృతపరచి, ప్రపూర్ణత చేకూర్చి తీర్చిదిద్ది రమణీయము చేయడంలో ఆవిర్భవించినవే రూపకము, రూపక ప్రదర్శనము. పిల్లల ఆటలనుంచి ఇట్లా ఆవిర్భవించినవి కాబట్టే నేటికీ లోకంలో నాటక ప్రదర్శనాన్ని తెలుగులో "ఆట" అని, ఇంగ్లీషులో "ప్లే" (Play) అని అంటున్నారు.

శ్రమ సిద్ధాంతము

మానవులు వ్యవసాయము వృత్తిగా చేసుకొని ఒకచోట స్థిరనివాస మేర్పరచుకోకపూర్వము వేట వృత్తిగా, వేటజంతువుల మాంసమే ఆహారంగా ఒకచోటంటూ నిలకడగా ఉండకుండా సంచరిస్తూ జీవించేవారు. జంతువులను వేటాడడానికి, ఒంటరిగానో, తమ తండాలతోనో కలిసి వెళ్లేవారు. కొన్ని కొన్ని జంతువులను మోసగించి పట్టుకోవడానికి ఆ జంతువువలెనే ప్రవర్తించేవారు. ఎస్కిమోలు "సీల్" అనే జంతువులను, వాటివలెనే పొట్టమీద పాకుతూ వెళ్లి, పొడిచి చంపుతారు.

వేటలో మృగాలు దొరికినరోజు ఆ తండావారందరికీ పండుగ. రాత్రి గుమిగూడి ఆ మాంసము తిని, ఉల్లాసంగా గడిపేవారు. ఆ రోజు వేటాడినవారు తమ ప్రతాపాన్ని, వేట విధానాన్ని తమవారికి చూపి, తాము ఆనందించి తమ వారిని ఆనందింప జేయడమేగాక వారికి వేటవిధానము నేర్పవలెనని కుతూహల పడేవారు. ఒకడు మృగంవలె నటించగా, ఇంకొకడు వేటకాడై వేట విధానమంతా యథాతథంగా ప్రదర్శించేవారు. చివరకు మృగము పట్టుబడడమో, చనిపోవడమో ప్రదర్శించి, ఆనందంతో అంతా విరగబడి నవ్వేవారు. ఇట్లా వేటవిధానము ప్రదర్శిస్తూ ఉంటే పిల్లలు వారిని అనుకరించేవారు. ఇక ప్రేక్షకులు ఆనందంతో తన్మయులై వేటగాండ్ర పాదవిన్యాసలయకు అనుగుణంగా తాళము వేసేవారు. ఉద్రిక్తత బాగా హెచ్చుగానే చప్పట్లు, ఈలలు వేసి తమ ఆనందాన్ని వెల్లడిస్తూ ప్రదర్శకులకు హుషారిచ్చేవారు. ఈ ప్రదర్శనలో ఒకరు మృగంగా, ఒకరు వేటగాడుగా నటించడంతో, ప్రేక్షకులు తన్మయులు కావడంతో రూపక మావిర్భవించిన దని, అందుచేత శ్రమలోనుంచి కళ ఆవిర్భవించినదని కొందరు లాక్షణి

కులు సిద్ధాంతీకరించినారు. ఈ సిద్ధాంతానికి ప్రత్యేకనిదర్శనము వేట నృత్యము, కొండగుహలలోని ప్రాచీన కుడ్యచిత్రాలు.

అనాగరికజాతులలో వేటనృత్యము బహుళప్రచారంలో ఉన్నది. పీర్లపండుగలో పెద్దపులివేషాలువేయడం మనదేశంలో పరిపాటి. పెద్ద పెద్ద మొక్కలు, చెట్లకొమ్మలతో అడవిగా అమర్చిన బండిమీద పెద్దపులి వేషగాడు తిరుగుతూంటే వేటగాని వేషంలో ఇంకోవ్యక్తి ధనుర్బాణాలు పట్టుకొని నృత్యం చేస్తూ వేటాడడం నటించడం, ప్రేక్షకులు మంచి రసవద్ఘట్టంలో డప్పుల మోతలతో హుషారుగా తప్పట్లు కొట్టడం, ఈలలు వేయడం నేడూ చూస్తున్నాము. దీనిని ప్రాచీనకాలపు వేట ప్రదర్శనానికి ప్రతిబింబంగా తీసుకో వచ్చు.

భారతదేశంలోని రామఘర్, మిర్జాపూర్ గుహలలో, స్పెయిన్‌లోని కోగల్ గుహలలో కన్పించే కుడ్యచిత్రాలు కొన్నివేల సంవత్సరాల క్రితము చిత్రించినవని విమర్శకులు తేల్చినారు. ఈ కుడ్యచిత్రాలు ఆ యా ప్రదేశాలలో లభ్యమయ్యే జంతువులను, వాటిని వేటాడే విధానాన్ని ద్యోతకముచేసే చిత్రాలు. మానవుడు వేటను వృత్తిగా పెట్టుకొని ప్రచారముచేసిన కాలంలో తన ప్రతాపాన్ని, వేటలోని ఆనందాన్ని కుడ్యచిత్రాలద్వారా వెల్లడించినాడు. అంతేకాదు తరవాత తరవాత అక్కడకు వచ్చే తండాలవారికి ఆ పరిసరాలను, అక్కడ లభ్యమయ్యే జంతువులను, వాటిని వేటాడే విధానాన్ని తెలియజేయడానికికూడా ఈ చిత్రాలు ఉద్దేశింపబడి ఉంటాయి.

ఈ ఆధారాలతో శ్రమనుంచి కళ — నాటకకళ ఆవిర్భవించినవని భావిస్తున్నారు.

దేవపూజా సిద్ధాంతము

పూర్వకాలంలో ప్రపంచంలోని అన్ని గ్రామాలలో, పట్టణాలలో ప్రతి సంవత్సరము ఒకటి, రెండు పర్యాయాలు ఆయా గ్రామదేవతలకు జాతరలు చేయడం పరిపాటి. అట్లా చేయడంవల్ల ఆయాదేవతల అనుగ్రహానికి పాత్రులై జనులు సుఖజీవనము గడప గలుగుతారని నమ్మేవారు. ఏవైనా అంటువ్యాధులు ప్రబలినా, కరవుకాటకాలు సంభవించినా అందుకు గ్రామ దేవతల ఆగ్రహమే కారణమని భావించి ఆయాదేవతల అనుగ్రహము పొందడానికి జాతర్లు చేస్తూ ఉండేవారు. అదృష్టవశాత్తు శుభము జరిగితే దానికి కూడా గ్రామదేవతల అను

గ్రహమే కారణమని భావించి జాతర్లు చేసేవారు. ఇట్లాతమకు కలిగిన కష్టసుఖాలు గ్రామదేవతల ఆగ్రహానుగ్రహాలకు ఆరోపించుకొని, ఆయాదేవతలను జాతర్ల ద్వారా ప్రసన్నము చేసుకొనే వారు. ఆ జాతర్లలో పామరజనము తాగి తందనా లాడే వారు. కొందరు భజనపరులు దేవతలను కీర్తనలతో స్తుతించేవారు. ఆ దేవతల మాహాత్మ్యాలను కథనరూపంలో వర్ణించి వినిపించే వారు. వారికి మరి కొందరు వంత పాడే వారు. దేవతల మహత్తులను గూర్చి ప్రశ్నలు వేసేవారు. ఆ సమయంలో కథకుడు ప్రత్యేకమైన దుస్తులు ధరించడం కూడా కద్దు. క్రమంగా ఈ తంతు సంభాషణాబద్ధమైన రూపకంగా రూపొందిందని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము. గ్రీకు నాటకోత్పత్తి ఈ అభిప్రాయానికి బలీయమైన దృష్టాంతంగా తీసుకోవచ్చు.

గ్రీకురూపకోత్పత్తి

ప్రాచీన గ్రీసుదేశంలో ప్రతిసంవత్సరము రెండు పర్యాయాలు డెమెటర్ **(Demeter)** లేదా డయోనిసస్ **(Dionysus)** లేదా బాకస్ **(Bacchus)** దేవతనుగూర్చి ఉత్సవాలను జరిపేవారు. ఈ ఉత్సవాలలో దేవాలయం ముందు ఎత్తైన వేదిక మీద 50 మందికి పైగా గాయకులు కూర్చుండి ఆయాదేవతలను సంకీర్తించేవారు. సంగీతంతోపాటు ఆయా దేవతల పుట్టుపూర్వోత్తరాలను మహిమలను అభివర్ణిస్తూ కథారూపంలో గానము చేసేవారు.

ఈ బృందగానానికి కీర్తనల రచయితే సూత్రధారుడుగా వ్యవహరించేవాడు. థెస్పిస్ **(Thespis)** అనే కళాకారుడు సూత్రధారుని గాయకుల నుంచి వేరుచేసి నటుని సృష్టించినాడు. గాయకులు విశ్రాంతి తీసుకొనే సమయంలో ప్రతిశీర్షము **(Mask)** ధరించిన నటుని థెస్పిస్ ప్రవేశ పెట్టినాడు. ఈ నటుడు హాస్యంతో ప్రేక్షకులను ఆనందింపజేసేవాడు. తరవాత ఈ నటుడు పల్లవి ఎత్తుకొని గాయకుల కందిస్తూ కథను నడప సాగినాడు. క్రమంగా నాందీ-ప్రస్తావనలు, సంభాషణలు చొప్పించి థెస్పిస్, ఈ బృందగానాలను రూపకంగా రూపొందించినాడు. ఆ తరవాత ఇస్కిలస్ **(Aeschylus)** అనే నాటకకర్త ఇద్దరు నటులను ప్రవేశ పెట్టినాడు. దానితో అసలు రూపకము గ్రీసుదేశంలో ఆవిర్భవించింది.

భారతీయ సిద్ధాంతాలు

వేద సంవాద సిద్ధాంతము

సంస్కృతభాషలోనేగాక ప్రపంచభాషలలోనే తొలిగ్రంథంగా పరిగణింపబడుతున్న ఋగ్వేదంలో 15 సంవాదసూక్తాలున్నవి. వీటిలో కొన్ని ఇద్దరి (యమయమీ సంవాదము, ఊర్వశీ–పురూరవ సంవాదము) మధ్య, మరి కొన్ని ముగ్గురి (ఇంద్రుడు, అదితి, వామదేవుడు; అగస్త్యుడు, లోపాముద్ర, వారి కుమారుడు) మధ్య జరిగిన సంవాద సూక్తాలు. ఈ సంవాదాలను అనుసంధించే వచనభాగాలుకూడ పూర్వము ఉండేవనీ, తరవాత తరవాత అవి లుప్తము లైపోయినవనీ కొందరి ఊహ. యజ్ఞయాగాది క్రతువులలో ఋత్విక్కులు ఆ యా సంవాదాలను పురస్కరించుకొని, రెండుమూడు బృందాలుగా చీలిపోయి వాటిలోని ఒక్కొక్క పాత్ర పాఠ్యాన్ని ఒక్కొక్క బృందము పఠించేవారని, ఋత్విక్కులు ఆ యా పాత్రల వేషాలుకూడ వేసుకొనేవారనీ ఈ సంవాదాలనుంచే క్రమంగా రూపక మావిర్భవించినదనీ కొందరు పండితులు అభిప్రాయపడు తున్నారు.

సంవాదాలే గాక ఏకపాత్ర వాచికసూక్తాలుకూడా ఋగ్వేదంలో కాన వస్తున్నవి. ఇంద్రుడు సోమపాన మత్తుడై తుళ్ళుతూ తూలుతూ సోమపాన ప్రాశస్త్యాన్ని పొగిడే సూక్తాలు కొన్ని ఉన్నవి. యాగానంతరము ఋత్విక్కు ఇంద్రవేషంలో వచ్చి ఈ సూక్తాన్ని పఠించేవాడట !

వర్షాపేక్షతో మండూకకళాలు ధరించి మండూకసూక్తము పఠిస్తూ నృత్యము చేసేవారట.

వేదక్రతువులలో నాటకీయతను ద్యోతకముచేసే ప్రదర్శనా లున్నాయి. సోమరసవిక్రయగాథ ఇందులో ఒకటి. సోమరసవిక్రేతను ఖరీదు ఇవ్వకుండా రాళ్ళతో కొట్టడం ఇందులోని ఇతివృత్తము. ఇట్లాగే జూదరులకు సంబంధించిన గాథ కూడ ఒకటి ఉన్నది.

యజుర్వేదంలోని పశుమేధవిభాగంలో నరబలిని నటించేవారని కొందరి భావన. యజ్ఞసమయంలో ఋత్విక్కులు ఇంద్రాదిదేవతల వేషాలు వేసుకొని పూజలందుకొనే వారట.

భారతీయరూపకాలలో ప్రాధాన్యమువహించే సంగీతనృత్యాలు సామవేదంనుంచి ఆవిర్భవించినవి.

వీటన్నింటిని బట్టి రూపకము బీజరూపము వేదాలలో విలసిల్లిందని పండితుల అభిప్రాయము.

భరతముని సిద్ధాంతము

పూర్వము కృత-త్రేతాయుగ సంధికాలంలో సర్వజనులు కామ, క్రోధ, లోభ, మద మాత్సర్యలోలురై అధర్మపరులు కాగా ధర్మప్రతిష్ఠాపనోద్దేశంతో ఇంద్రాది దేవతలు దృశ్యమును, శ్రవ్యమును చతుర్వర్ణములవారు పాల్గొనదగినది అయిన క్రీడావిశేషము నొకదానిని ప్రసాదింపుమని బ్రహ్మను కోరినారు. అంతట బ్రహ్మ ఋగ్వేదంనుంచి పాఠ్యమును, సామవేదం నుంచి గానమును, యజుర్వేదంనుంచి అభినయమును, అధర్వణ వేదంనుంచి రసమును గ్రహించి నాట్యవేదమును సృష్టించినాడు. అట్లా సృష్టించిన నాట్యవేదాన్ని బ్రహ్మ భరతమునికి ఉపదేశించి ప్రయోక్తవు కమ్మని ఆశీర్వదించినాడు. భరతుడు ఈ నాట్యశాస్త్రాన్ని తన నూరుగురు కుమారులకు బోధించినాడు. స్త్రీ పాత్రధారణకు బ్రహ్మ మంజుకేశి మొదలైన 24 మంది అప్సరసలను సృష్టించి ఇచ్చినాడు. వీరందరితో భరతుడు ఇంద్రధ్వజ మహోత్సవ సమయంలో ''అసుర పరాజయ''మనే రూపకము ప్రదర్శించినాడు. ఇది బ్రహ్మ రచన. ఆ రూపకము తిలకిస్తున్న రాక్షసులు క్రోధోద్రిక్తులై ప్రదర్శనాన్ని భగ్నముచేయ తలపెట్టగా, ఇంద్రుడు తన ధ్వజంతో వారిని మర్దించి, ప్రదర్శనము భంగము కాకుండా కాపాడినాడు. భరతముని ఇట్టి సంఘటనలు ముందు జరగకుండా విశ్వకర్మచేత నాటకశాలలను నిర్మింపజేసినాడు. ఆ పిమ్మట భరతముని శివుని ఎదుట సముద్ర మథనము, త్రిపురదాహము అనే రెండు రూపకాలు ప్రదర్శించినాడు. శివుడు సంతోషించి తాండవమును వారికి బోధించినాడు. పార్వతి లలితమగు లాస్యమును బోధించినది. పిమ్మట నహుషుని ఆహ్వానం మీద భరతముని పుత్రులు భూలోకానికి వచ్చి ఇక్కడివారికి ప్రదర్శనావిధానము నేర్పినారు. ఈ విధంగా రూపకమావిర్భవించి, వ్యాప్తి చెందినదని భరతముని సిద్ధాంతము. బ్రహ్మ సృష్టికర్త. నాట్యశాస్త్రాన్ని సృష్టికర్తే సృష్టించినాడనడంలో సృష్టిలోనుంచే నాట్య మావిర్భవించిందనే సూచన ఉన్నదేమో !

శారదాతనయుని సిద్ధాంతము

కల్పాంతమందు శివుడు సర్వలోకాలను భస్మీపటలముచేసి, ఆనంద తాండవమాడి మనస్సంకల్పంతో బ్రహ్మను, విష్ణువును సృజించినాడు. శివుని

ఆజ్ఞచే బ్రహ్మ లోకాలన్నింటినీ సృజించి, ఆ మహాదేవుని పురావృత్తమును ప్రత్యక్షంగా దర్శింప గోరినాడు. అంత నందికేశ్వరుడు బ్రహ్మకు నాట్యవేదాన్ని సప్రయోగంగా బోధించి, దాని ప్రకారము ఒక రూపకము నిర్మించి నటులకు నేర్పితే వారి రూపకప్రయోగంవల్ల ప్రాక్తన కర్మలు ప్రత్యక్షమవుతాయని చెప్పినాడు. బ్రహ్మ నాట్యవేదము లభించినందుకు ఆనందించి "త్రిపురదాహ" మనే రూపకము రచించి, ప్రయోగింప జేసినాడు. దానిని వీక్షిస్తున్న బ్రహ్మ నాలుగు ముఖాలనుంచి నాలుగు వృత్తులు, శృంగారాది ప్రధానరసాలు నాలుగు ఆవిర్భవించినవి.

ఆ తరవాత నహుషుడు ఇంద్రపదవి నలంకరించినప్పుడు ఆయన కోరిక మీద భరతపుత్రులు భూలోకము చేరుకొని ఇక్కడి వారికి ప్రయోగవిధానాన్ని నేర్పి రూపకప్రదర్శనాన్ని ప్రతిష్ఠితము చేసినారు.

పురాణ కాలక్షేప సిద్ధాంతము

భారతదేశంలో ప్రతిగ్రామంలో ప్రతిపట్టణంలో సామాన్యంగా రాత్రులందు పురాణకాలక్షేపము జరగడం పరిపాటి. వర్షాలు పడకపోతే సుందర కాండగాని విరాటపర్వంగాని పురాణము చెప్పించడం ఆచారము. ఈ పురాణకాలక్షేపంలో ఒకరు పురాణగ్రంథం నుంచి ఒకటి రెండు శ్లోకాలో, పద్యాలో చదివి ఆపగానే ఆ శ్లోకాలలోని లేదా ఆ పద్యాలలోని అర్థాన్ని ప్రేక్షకులకు పౌరాణికుడు విపులీకరించి చెప్పతూఉంటాడు. అయితే పద్యార్థాన్ని పొడి మాటలతో చెప్పడం గాక ఆ పద్యార్థానికి అనుగుణమైన హావ, భావ, చేష్టలతో, ఉచ్చారణతో విశదీకరిస్తూ ఒక రసప్రపంచాన్ని సృష్టించి ప్రేక్షకులను అందులో ముంచెత్తుతాడు. కథా సందర్భాన్నిబట్టి పాత్రలు ఆనందిస్తూంటే ప్రేక్షకులూ ఆనందిస్తారు; పాత్రలు కష్టాలపాలౌతూంటే ప్రేక్షకులు కన్నీరు పెట్టుకొని చింతిస్తారు, ఏడుస్తారు.

ఈ కాలక్షేపప్రక్రియలో పౌరాణికుడు కథలోని పాత్రల నన్నింటిని తానొక్కడే అభినయిస్తూ ప్రేక్షకులను నవ్విస్తున్నాడు—ఏడిపిస్తున్నాడు. దానినుంచే ఒక్కొక్క పాత్రను ఒక్కొక్క వ్యక్తి నటించడం ప్రారంభమై రూపకమావిర్భవించిందని కొందరు పండితుల ఊహ.

జాగీర్దార్ సిద్ధాంతము

పురాణాలు సూతుని కథాకథనంగా రూపొందినవి. వాటిలో "సూత

ఉవాచ, భీష్మ ఉవాచ, భీమ ఉవాచ, అర్జున ఉవాచ, ద్రౌపది ఉవాచ'' అని కొంతవరకు సాగిన తరవాత తిరిగి ''సూత ఉవాచ'' అని వస్తుంది. ఇందులోని భీష్మ, భీమార్జున, ద్రౌపదులు భారతకథలోని పాత్రలు. సూతుడు మాత్రము పాత్రకాడు. ఎవరు ఎవరితో చెప్పుతున్నారో, ఎందుకు చెప్పుతున్నారో సూచించి, సూతుడు రంగం నుంచి తప్పుకొంటున్నాడు. ఆ తరవాత భీష్మాదిపాత్రల మధ్య సంభాషణ సాగుతుంది. ఈ సంభాషణ ముగిసిన తరవాత, ఇంకొకపాత్ర మాటాడేముందు సూతుడు తిరిగి ప్రవేశించి ఆ కొత్త పాత్రను పరిచయము చేసి, ఫలానా పాత్ర మాటాడబోతున్నదని చెప్పి, తిరిగి తాను తప్పుకొంటున్నాడు. ఇట్లా సూతుడు ఫలానాపాత్ర మాటాడబోతున్నదని చెప్పి తాను తప్పుకోవడం పురాణంలో ఆద్యంతమూ సాగుతుంది.

ఈ పురాణప్రక్రియనుంచే రూపకమావిర్భవించినదని జాగీర్దార్ సిద్ధాంతము. పురాణాలలోని సూతుడు నాటకసూత్రధారిగా మారినాడు. పురాణాలలోవలె సూత్రధారుడు మధ్యమధ్య ప్రవేశించకుండా నాటకప్రారంభంలో ప్రస్తావనను, నాటకాంతంలో భరతవాక్యాన్ని పలుకుతున్నాడు. సూతుని పాత్రపరిచయాదులను ప్రవేశనిష్క్రమణసూచనలను, పూర్వాపరకథాసంధానాన్ని నాటకంలో ప్రస్తావన, విష్కంభాలు నెరపుతున్నవి.

బ్రహ్మ నాట్యశాస్త్రాన్ని సృష్టించి ఇంద్రునితో ''నాట్యాఖ్యం పంచమం వేదం సేతిహాసం కరోమ్యహమ్'' అని తాను నాట్యాన్ని ఇతిహాస సహితంగా సృష్టించినట్లు చెప్పడం, సంస్కృత రూపకకథలు ఇతిహాసపురాణాలనుంచి గ్రహించినవి కావడం ఈ సందర్భంలో గమనార్హము.

సర్వకావ్యాలకు వృత్తులు మాతృకలని భరతముని సిద్ధాంతము. ఈ వృత్తులు నాలుగు — 1. భారతీవృత్తి, 2. సాత్త్వతీవృత్తి, 3. ఆరభటీవృత్తి 4. కైశికీవృత్తి. వృత్తిఅంటే వ్యాపారము. వాగ్రూపవ్యాపారము భారతీవృత్తి; అంటే వాచికాభినయము. మనోవ్యాపారము సాత్త్వతీవృత్తి; అంటే సాత్త్వికాభినయము. చేష్టావ్యాపారము ఆరభటీవృత్తి; అంటే ఆంగికాభినయము, ఈ వృత్తులలోని శోభ అంతా కైశికీవృత్తి.

సూతుడు సూత్రధారుడుగా పరిణమించడంలో నాలుగు వృత్తుల కనుగుణమైన నాలుగు దశలు కానవస్తున్నాయి.

1. సూతుడు పౌరాణిక, ఐతిహాసిక కథలు చెప్పడం	భారతీవృత్తి (వాచికము)
2. సూతుడు ఇతర గాయకులతో కలసి కథచెప్పడం (కుశలవుల రామాయణ గానము)	సాత్త్వతీవృత్తి (సాత్త్వికము)
3. సూతుడు ఆహార్యంతో నటితో కలసి సంభాషణా పూర్వకంగా కథచెప్పడం	కైశికీవృత్తి (ఆహార్యము)
4. పౌరాణిక ఇతివృత్తాలు గాననృత్తాలతో కూడిన రంగాలుగా విభజింపబడడం.	ఆరభటీవృత్తి (ఆంగికాభినయము)

ఇట్లా రూపకానికి అవసరమైన చతుర్విధాభినయాలు సూత—సూత్రధార పరిణామంలోని నాలుగు దశలకు అనుగుణము కావడంవల్ల పురాణాలనుంచే రూపకము ఆవిర్భవించిందని శ్రీ జాగీర్దార్ నిర్ధరించినారు.

మౌల్టన్ సిద్ధాంతము

తొలి మానవుడు అనాగరికదశలో కష్టసుఖాలను నేటి నాగరికులవలె తనలో అణచుకోకుండా ఉధృతక్రియారూపంలో బహిర్గతము చేసేవాడు. ఆనందాతిశయంలో వేసిన గంతులనుంచే నృత్య మావిర్భవించింది. వారి ఆలాపము సంగీతానికి తొలిరూపు. కష్టసుఖాలలో వారి నోటివెంట వెలువడిన వాక్కుల సముదాయమే కవిత్వానికి మూలము. చిన్నపిల్లలు కోరిన వస్తువు లభించినపుడు ఆనందంతో తీసే కూనిరాగాలలో, జిలిబిలి పలుకులలో, చిందులలో సంగీత కవిత్వ నృత్యాలు బీజరూపంలో గోచరిస్తాయి. ప్రపంచంలో తొలిగా రచింపబడిన రూపకాలు సంగీత కవిత్వ నృత్య సమ్మిశ్రితాలు కావడంవల్ల తొలి మానవుల ఆలాపాల, వాక్యాల, చిందులనుంచే రూపకాలు ఆవిర్భవించినవని ప్రొఫెసర్ మౌల్టన్ (Moulton) సిద్ధాంతీకరించినాడు. ఆదిగ్రంథమైన ఋగ్వేదంలో నాటి మానవుల కష్టసుఖాలనుంచి వెలువడిన సంగీత, కవిత్వ నృత్యాలు చిత్రితమవడం ఇక్కడ గమనించతగ్గది.

2 | రూపక నిర్వచనము
Definition of Drama

రూపకోత్పత్తిని గురించిన వివిధసిద్ధాంతాలను తెలుసుకొన్నాము. ఇప్పుడు రూపకలక్షణము నిర్వచించుకొందాము.

ఈ సాహిత్యప్రక్రియను ఇంగ్లీషులో డ్రామా (drama) అని, ప్లే (play) అని అంటారు. అసలు 'డ్రామా' అనేది గ్రీకుపదము. దాని అర్థము చేసినపని (a thing done). ఈ పదము 'చేయడం' (to do) అనే క్రియాపదం నుంచి పుట్టింది. గ్రీకు లాక్షణికుడు అరిస్టాటిల్ "పొయటిక్స్" (Poetics) అనే తన గ్రంథంలో వివిధకళలలో ఉండే భేదాన్ని వివరిస్తూ ఈ విధంగా చెప్పినాడు.

"అందువల్ల ఒకవిధంగా చూస్తే ఉన్నతవ్యక్తులను చిత్రించడంవల్ల-సొఫోక్లిస్‌కూడా హోమర్‌వంటి అనుకర్త అవుతున్నాడు. మరొకవిధంగా చూస్తే వ్యక్తుల యథార్థమైన చేష్టలను అనుకరించడంవల్ల సొఫోక్లిస్ అరిస్టోఫేన్స్‌వంటి అనుకర్త కూడా అవుతున్నాడు. ఇట్లా చేష్టలను, అంటే వ్యక్తులచేష్టలను లేదా కార్యవ్యాపారాలను వ్యక్తీకరించే కావ్యాలు 'రూపకాలు' అనబడుతున్నవని కొందరి మతము." [1]

వీటినిబట్టి అరిస్టాటిల్ అభిప్రాయంలో రూపకము "క్రియలను లేదా కార్య వ్యాపారాలను" చేసే మానవులను (men doing things) చూపుతుందని, అంటే క్రియాత్మకమైనదని, కథనాత్మకం కాదని తేలుతున్నది.

పాశ్చాత్య నాటకరచయితలలో ప్రముఖుడైన షేక్స్పియర్ తన "హేమ్లెట్" (Hamlet) నాటకంలో నాటకలక్షణాన్ని ఇట్లా విస్పష్టంగా నిర్వ

---

(1) "So that from one point of view Sophocles is an imitator of the same kind as Homer - for both imitate higher types of character; from another point of view, of the same kind as Arsitophanes for both imitate persons acting and doing. Hence, some say, the name of "drama" is given to such poems, as representing action"

POETICS, Butcher's Translation: III-7

చించినాడు-. "రూపక రచన అంటే మానవ ప్రకృతికి దర్పణము పట్టడమే !"[1] అంటే ప్రకృతికి దర్పణమే రూపకమని పిండితార్థము.

ఈ భావాన్నే జాన్‌డ్రైడెన్ (John Dryden) ఇట్లా వివరించినాడు-

"రూపకము మానవ ప్రకృతికి సరిఅయిన, సజీవమైన ప్రతిబింబము కావలె. అది మానవప్రకృతిలోని ఉద్వేగాలను, చిత్తవృత్తులను, దశలలోని మార్పులను మానవాళి వినోదంకోసము, హితోపదేశంకోసము ప్రతిబింబింప చేయవలె."[2]

రూపకము మానవప్రకృతికి ప్రతిబింబమనే భావాన్నే సంస్కృత లాక్షణికులు కూడా వెల్లడించినారు.

నానాభావోపసంపన్నం
నానావస్థాంతరాత్మకమ్
లోక వృత్తానుకరణం
నాట్య మేతన్మయాకృతమ్[3]

యోఽయం స్వభావో లోకస్య
సుఖదుఃఖసమన్వితః
సోఽంగా దభినయోపేతో
నాట్యమిత్యభిధీయతే[4]

అవస్థానుకృతి ర్నాట్యమ్.[5]

అవస్థఅంటే కేవలము భౌతికావస్థ మాత్రమేకాక, మానసికావస్థ అని కూడా చెప్పుకోవలె, ప్రతికృతి, అనుకృతి, అనుకరణ (image, representation, imitation) ఇవి సమానార్థకాలు. అవస్థలు (passions and humours)

1. "To hold as it were the mirror upto nature"
HAMLET, Act 3-Scene 2

2: "A Plot ought to be just and lively image of human nature representing its passions and humours and image of fortune to which it is subjected, for the delight and instruction of mankind

Dryden. "An Essay on Dramatic Poesy"

3. నాట్యశాస్త్రము 1-112

4. నాట్యశాస్త్రము 1—119

5. దశరూపకము 1—6,7

అంటే మానవప్రకృతి (Nature), తత్వము, లోకము అనేఅర్థాలు చెప్పుకో వలె.

ఈ నిర్వచనాలను అనుసరించి సుఖదుఃఖాది అవస్థలతోకూడిన మానవ ప్రకృతికి (లోకానికి) అనుకృతే రూపకమని నిర్ధారణ అవుతున్నది.

రూపక ప్రయోజనము

రూపకప్రయోజనము ''మానవజాతికి ఆనందమివ్వడం, హితోప దేశముచేయడం" (For the delight and instruction of mankind) అని డ్రైడెన్ పేర్కొన్నాడు. "హితోపదేశజననం, ధృతిక్రీడా సుఖాదికృత్'' "వినోదకరణంలోకే నాట్యమేతద్భవిష్యతి'' అని భరతముని చెప్పినాడు. ఆనందము, హితోపదేశము రూపక పరమాశయాలు. అయితే మానవప్రకృతికి ప్రతిబింబము ఆ ఆనందాన్ని కలిగిస్తుందా? ఎట్లా కలిగిస్తుంది? అన్న ప్రశ్న లకు మనము సమాధానము చెప్పుకోవలె.

ఈ ప్రశ్నకు సమాధానమా అన్నట్లు అరిస్టాటిల్ తన 'పొయటిక్స్' (Poetics) లో ''అనుకృతినిచూసి ఆనందించే ప్రవృత్తి మన అందరిలోనూ నిక్షిప్తమై ఉంది''. అన్నాడు.[1]

నిత్యజీవితంలో మనము అద్దంలో, నీళ్లలో, ఛాయాచిత్రంలో మన ప్రతిబింబాన్ని చూసుకొని ఆనందిస్తాము. గ్రీకు పురాణాలలో నార్సిసస్ అనే వ్యక్తి నీళ్లలోని తన నీడనుచూసి, మురిసిపోయి, మోహించి, ఆ నీడను పొంద లేక, ఆ నీటిలోపడి మరణించినగాథ ఈ ప్రశ్నలకు మంచి సమాధానము.

మానవ ప్రకృతిలోని లోపాలను, సమాజంలోని లోపాలను ప్రతి బింబింప చేయడం ద్వారా ప్రేక్షకులకు ప్రత్యక్షంగానో, పరోక్షంగానో రూపకము హితోపదేశముచేస్తూ ఉంటుంది. నేటికీ ఒక రచనకు విలువకట్టేటప్పుడు దాని సందేశమేమిటి, మానవాభ్యుదయానికి ఇది ఎట్లా దోహదము చేస్తుంది? అని ప్రశ్నించడం పరిపాటి.

లాజోస్ అగ్రి అనే ఆధునిక విమర్శకుడు "రూపకము జీవితానికి ప్రతిబింబంకాదు. మనము గ్రహించే జీవితసారము'' అంటాడు.[2]

1. "...........no less universal is the pleasure felt in things imitated" - POETICS, Butcher's Translation, P 25.

2. "The drama is not the image of life, but the essence we must condence"—Art of dramatic writing, P 166.

నిజానికి మానవజీవితమాసాంతము ఆసక్తిదాయకముకాదు. ఏదో ఒకటి రెండు ఘట్టాలే ఆసక్తిదాయకమైనవి, ముఖ్యమైనవి; అవే జీవితానికి సారమువంటివి; జీవితానికి అవే సంక్షిప్తరూపాలు. లోకంలోని మానవులు చీటికి మాటికి కొట్లాడు కొంటూనే ఉంటారు. నాటకాన్ని వీటిలోని ప్రధాన విషయానికి సంక్షిప్తీకరించి చాలాకాలంనుంచి పోట్లాడుకొంటున్నారనే భ్రమను కల్పించి అనవసరమైన విషయాలు వదిలి వేయవలె. ఇదీ అగ్రివాదన.

మాజన్ యల్ మలియొనవస్కీ అనే విమర్శకుడు "ఉద్వేగమే జీవితము; జీవితమే ఉద్వేగము. అందువల్ల ఉద్వేగమే రూపకము; రూపకమే ఉద్వేగము[1]" అంటాడు.

మానవుడు ప్రతినిత్యమూ ఏదో ఉద్వేగాన్ని పొందుతూనే ఉంటాడు. అంటే ఉద్వేగాల సంపుటీకరణమే జీవితమని తేలుతుంది. రూపకము జీవిత ప్రతిబింబముకాబట్టి జీవితము, ఉద్వేగాల సంపుటి కాబట్టి ఉద్వేగమే రూపకము, రూపకమే ఉద్వేగము. అంటే ఉద్వేగాల చిత్రణే రూపకమని భావము.

ఆధునికనాటక విమర్శకులలో ముఖ్యుడు గాస్నర్ "పాత్రలు తమకు సంభవించిన జయాపజయాలను తమంతతాము వ్యక్తీకరించుకొనే అవస్థాపరంపరను చిత్రించేదే రూపకము"[2] అంటాడు.

రూపకము దృశ్యకావ్యము కావడంవల్ల రచయిత తానై నేరుగా ఏదీ ప్రేక్షకులకు వ్యక్తీకరించడు; పాత్రలద్వారానే వ్యక్తీకరిస్తాడు. వారి అవస్థాపరంపరను చిత్రించడమే రూపక మనడంలో 'అవస్థానుకృతిర్నాట్యమ్' అనే ధనంజయుని నిర్వచనానికి పై భావము దగ్గరగా వస్తున్నది.

రూపకనిర్వచన సందర్భంలో వాడిన అనుకరణ, అనుకృతి (imitation, representation) అనే పదాలను ఆ యా లాక్షణికులు ఏ పరిస్థితిలో ప్రయోగించినారో తెలుసుకోవడం ఎంతైనా అవసరము. లేకపోతే ఈ పదాలను అపార్థంకూడా చేసుకొనే అవకాశముంటుంది.

---

1. "Life is emotion; emotion is life ......
Therefore emotion is drama and drama is emotion"—"The Science of Play writing"

2. The drama presents a sequence of situations in which characters express themselves through what happens to them which they do or (even) fail to do". Producing the Play, P. 11

గ్రీకు లాక్షణికుడు అరిస్టాటిల్ "వస్తువులు ఏ విధంగా ఉండవలెనో అట్టిదానిని అనుకరించవలె" (imitate things as they ought to be) అని చెప్పడంలోని అర్థము ప్రకృతిని అచ్చొత్తినట్లు చిత్రించడంకాదని తేలుతున్నది.

అరిస్టాటిల్ 'పొయటిక్స్'కు వ్యాఖ్య రచించిన బుచర్ పండితుడు పై వాక్యాన్ని చర్చిస్తూ "కళాఖండము మూలంలో ఉన్నదానిని ఉన్నట్లుగాకాక ఇంద్రియాలకు గోచరించిన విధంగా పునః సృష్టిస్తుంది."[1] అనీ, "అనుకరణ సృజనాత్మక క్రియ"[2] అనీ చెప్పడంతో ఈ పదాల అర్థము కేవలం అచ్చుగుద్దే అనుకరణముకాదని స్పష్టమవుతున్నది.

అంతేకాదు. ఏబర్‌క్రాంబీ అనే మరొక వ్యాఖ్యాత అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో రచనాక్రమమిట్లా ఉంటుంది అన్నభావాన్ని వ్యక్తంచేస్తూ "కవి ముందుగా తన భావనాశక్తి ద్వారా ప్రపంచంనుంచి ఆవేశము పొందుతాడు. కవితాకళ ఈ భావావేశాన్ని భాషతో అనుకరిస్తుంది."[3] అని అన్నాడు.

దీనివల్ల కూడా అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో కవిత్వము పునఃసృష్టేకాని కేవలమనుకరణ కాదని వ్యక్తమవుతున్నది.

ఇక సంస్కృత లాక్షణికులలో అగ్రేసరుడైన ఆనందవర్ధనుడు "అపారే కావ్య సంసారే కవిరేవ ప్రజాపతిః" అనడం, మమ్మటుడు కవిసృష్టి బ్రహ్మసృష్టినికూడా మించినదని వర్ణించడం, "నానృషిః కురుతే కావ్యమ్" అని భట్టతౌతుడు చెప్పడం – వీటినిబట్టి చూస్తే సంస్కృత లాక్షణికులు కవిక్రియను సృష్టిగానే భావించినట్లు స్పష్టమవుతున్నది. "అవస్థానుకృతిర్నాట్యమ్" అన్న ధనంజయుడే "యద్వాఽప్యవస్తు కవిభావక భావ్యమానం తన్నాస్తియన్నరస భావముపై తిలోకే" (దశరూపకం 4-85) (అంటే "కవి భావకులచే భావ్యమానమై రసముగాగాని భావముగాగాని పరిణతి చెందనిదిలేదు" అని భావము.) ఈ మాటలు అనడంలో కవిది కేవలము అనుకరణముకాదని ధనంజయుని అభిప్రాయమైనట్లు స్పష్టమవుతున్నది.

---

1 "A work of art reproduces its original not as it is in itself but as it appears to the senses".
Butcher, "Theory of Poetry and Fine Art," P. 127

2. "Imitation.........is a creative act"
Butcher, "Theory of poetry and fine Art" P. 154

3. The poet first derives inspiration from the world by the power of imagination; the art of poetry then imitates this imaginative inspiration in language"
Principles of Literary critcism, P. 86.

3 | రూపక నిర్మాణము
Structure of the Play

"ఇతివృత్తంతు నాట్యస్యశరీరం పరికల్పితం
పంచభిః సంధిభిస్తస్య విభాగః సంప్రకల్పితః"

భరతముని ఇట్లా ఇతివృత్తాన్ని శరీరంతో పోలిస్తే అరిస్టాటిల్ జీవ శక్తి (Life blood)తో పోల్చినాడు.

మానవశరీరంలోని వివిధాంగాలు సక్రమంగా పొందికగా తగుపరిమాణంలోఉండి ఒకదాని కొకటి అనుసంధితమై ఒక దానిలోనుంచి ఒకటి సహజంగా వచ్చినట్లు తోచినపుడే శరీరము సమగ్రంగా సౌష్ఠవంగా రమణీయంగాఉండి చూడ ముచ్చటగా ఉంటుంది. అట్లాకాక వివిధాంగాలు, తగు పరిమాణంలో లేకనో, లేదా అంగంలోపించి, సరిగా పనిచేయకపోతేనో ఆ శరీరసౌష్ఠవము సమగ్రత కోల్పోయి వికృతంగా ఉంటుంది.

మానవ శరీరమువంటిదే రూపక శరీరంకూడా. రూపక శరీరాన్ని ఇతి వృత్తము (Plot) అంటున్నాము. వివిధాంగాలు మానవశరీరంలో ఇమిడి ఉన్నట్లే రూపకేతివృత్తంలో కూడా ఇమిడిఉన్నాయి. జీవశక్తితోకూడిన ఇతి వృత్తమే రూపకమని చెప్పవచ్చు. అట్లాగే శీలంతో కూడిన ఇతివృత్తమే రూపకము. జీవశక్తిలేని రూపకము శవసదృశము. అట్లాగే పాత్రశీలములేని ఇతి వృత్తము నిర్జీవము, శవప్రాయము.

రూపకానికి ఇతి వృత్తము, పాత్రశీలము రెండూ అవసరమైతే ఈ రెండింటిలో అగ్రస్థానముదేనికో ? అనే విషయంలో భిన్నాభిప్రాయాలు పొడ సూపుతున్నాయి. అరిస్టాటిల్ "విషాదరూపకానికి అత్యంత ఆవశ్యకమైనది ఇతివృత్తము. అది దానికి జీవశక్తి, దాని తరవాతనే పాత్రశీలము"[1]. అంతేకాదు.

---

1. The plot then is the first principle and as it were, the soul of a tragedy; character holds the second place.
'POETICS' Translation, 27-29.

"క్రియలేనిదే విషాదరూపకము ఉండదు. శీలచిత్రణములేకున్నా విషాదరూపకము ఉండవచ్చు"[1] అని పాత్రశీల ప్రాముఖ్యాన్ని త్రోసిపుచ్చినాడు. దీనికి కారణాన్ని వివరిస్తూ క్రియలకు లేదా కార్యవ్యాపారాలకు శీలమే కారణమైనప్పటికి ట్రాజెడీ అనుకరించేది మానవులను కాక క్రియలను, జీవితాన్ని కావడంచేత పాత్రల సుఖదుఃఖాలు వారి క్రియలమీద ఆధారపడిఉండడంవల్ల క్రియలకే అంటే ఇతి వృత్తానికే ప్రాముఖ్యమని అతని వాదన. ఈ విషయంలో అరిస్టాటిల్ భావాన్ని వ్యాఖ్యానిస్తూ ప్రధానేతివృత్తానికి అనుగుణంగా నాటకీయ సన్నివేశాల నుంచి పాత్రలు తమంతతాము పెంపొంది రూపొందుతాయి[2] అని బుచర్ (Butcher) పేర్కొన్నాడు.

పాత్రశీలంకంటె ఇతివృత్తానికే ప్రాధాన్యమన్న విషయము, సన్నివేశాలనుంచే పాత్రలు పెంపొందుతాయన్న విషయము వివాదాస్పదాలు.

అయితే ఆధునిక విమర్శకులు ఇతివృత్తంకంటె పాత్రశీలానికే ఎక్కువ ప్రాధాన్యమిస్తున్నారు. పాత్రశీలంనుంచే క్రియలు(అంటే ఇతివృత్తము) పుట్టిపెంపొందుతూ ఉంటవని వారు అభిప్రాయపడుతున్నారు.

"పాత్రశీలము ఇతివృత్తాన్ని నిర్మిస్తుంది కాని ఇతివృత్తము పాత్రశీలాన్ని నిర్మించదు" అని అంటాడు గాల్స్వర్దీ. లాజోస్ అగ్రి ఈ వాదనను బలపరుస్తూ "ఈడిపస్ ముక్కోపి కావటంమూలాననే రోడ్డుమీద ఎదురైన అపరిచితుని చంపినాడు. మొండి పట్టుదలకలవాడు కావటంవల్లనే లీయస్‌రాజును చంపినవాడెవడో తెలుసుకోవటానికి విశ్వప్రయత్నము చేస్తాడు. నిజాయితీపరుడు కావటంవల్లనే తన పాపానికి తానే శిక్ష విధించుకొంటాడు"—అని అభిప్రాయపడుతున్నాడు.

ఈ మాటలనుబట్టి పాత్రశీలమే సంఘర్షణకు దారితీసే కార్య వ్యాపారాలను సృష్టిస్తున్నదని వీరి అభిప్రాయంగా చెప్పవచ్చు. అట్లానే హరిశ్చంద్రుడు సత్యవ్రతశీలుడు కాబట్టే విశ్వామిత్రునితో సంఘర్షణ వచ్చింది. హరిశ్చంద్ర

1. Without action there can not be a tragedy, there may be without character."
—Butcher, "Theory of Poctry and Fine Art". P. 27

2. Characters will grow and shape themselves out of the dramatic situations in comformity with the main design".
—Butcher, "Theory of Poetry and Fine Art". P 351

నాటకంలో హరిశ్చంద్రుని ప్రతిక్రియ అతని శీలంలోనుంచే జనించింది. నాటక మంతా అతని సత్యవ్రతశీలంమీదనే ఆధారపడిఉన్నది. ఆ శీలం లేకపోతే ఇతి వృత్తమే లేదు. దీనిని బట్టి శీలంలోనుంచే కార్యవ్యాపారమావిర్భవిస్తుందని చెప్పవచ్చు.

కథాబీజము (Premise)

గింజను భూమిలో నాటితే ఆగింజను చించుకొని రెమ్మవచ్చి మొక్క అయి, చివరకు పెద్ద వృక్షంగా రూపొందుతుంది. ప్రకృతి ధర్మంవల్ల అంత పెద్ద వృక్షము చిన్నగింజలో ఇమిడిఉన్నది. ఏగింజనాటితే అదే మొక్క మొలు స్తుంది. అయితే గింజ మంచిదిఅయి ఉండవలె.

రూపకేతివృత్తంలోకూడా ఇంతే. అంతపెద్ద ఇతివృత్తము కథా బీజంలో ఇమిడిఉంటుంది. గింజను చీల్చుకొని మొక్క పైకివచ్చినట్లే కథాబీజంలో నుంచి ఇతివృత్తము వెలికివచ్చి, పెరిగి పెద్దదై తగిన ఫలాన్ని ఇస్తుంది. గింజ మంచిది కావటం ఎంతఆవశ్యకమో కథాబీజము క్రమబద్ధంగా ఉండడంకూడా అంతే ఆవశ్యకము.

రూపకము రచించవలెననే తలంపుతో రచయిత ఒక నీతివాక్యాన్నిగాని, ఒక నానుడినిగాని, ఒక సిద్ధాంత వాక్యాన్నిగాని ప్రాతిపదికగా తీసుకోవచ్చు. మనసులో తళుక్కుమన్న ఒక భాగాన్ని గాని, తానువిన్న లేదా చూచిన ఒక సంఘర్షణనుగాని, పాత్రనుగాని, ప్రచారంలోఉన్న ఒకానొక ప్రసిద్ధ కథనుగాని రూపకంగా మలచవలెనని తలపెట్టవచ్చు. అప్పుడు తాను ఎంచుకొన్న భావ సారాంశాన్ని సాధారణీకరించి (generalise) క్రమబద్ధమైన ఒక ప్రాతి పదికగా రూపొందించుకొంటాడు. ఆదేబీజము. ఆబీజంలోనుంచి మహావృక్ష సదృశ మైన ఇతివృత్తమావిర్భవిస్తుంది. ఈ బీజము రచయిత అభిప్రాయాన్ని వెలువ రిస్తూ అతని లక్ష్యాన్ని సూచించేదిగాఉండవలె.

ఉదాహరణకు "సత్యమేవ జయతి"- అంటే 'సత్యమే జయించి తీరుతుంది' అన్న బీజంలో సత్యానికి అసత్యానికి సంఘర్షణ జరిగితే అందులో సత్యానికే జయముఅన్న భావము ఇమిడిఉంది. 'సత్యవ్రతము శీలంగాగల వ్యక్తికీ, అసత్యానికీ సంఘర్షణ వచ్చినప్పుడు సత్యవ్రతునికే జయము లభిస్తుంది' అన్న భావమందులో సూచింపబడింది. అట్లాగే "Ruthless ambition leeds

to its own destruction" అన్న బీజంలో Ruthless ambition శీలాన్ని leads సంఘర్షణనూ, destruction ఫలితాన్ని సూచిస్తున్నవి.

ఒక వరలో రెండు కత్తులు ఇమడనట్లే ఒకే రూపకంలో రెండు కథా బీజాలు ఇమడవు. అందువల్ల అట్టివనికి ప్రయత్నిస్తే ఇతివృత్తము అతి విస్తృతమై సమగ్రతను కోల్పోతుంది.

ఏ ఒక కథాబీజమూ సార్వకాలికము, సార్వజనీనము కాదు. అయితే ఏకథా బీజాన్ని రచయిత స్వీకరిస్తాడో దానికి అనుగుణంగానే తన ఇతివృత్తాన్ని నడపవలె. కథా బీజము ఒకటైతే, ఇతివృత్తఫలము ఇంకొకటి కాకూడదు.

సంఘర్షణ (Conflict)

"విపర్యాసాలు, సంఘర్షణలు, అడ్డంకులు, అపాయాలు-వీటి అధిగమనంనుంచి రూపకము నిర్మించబడుతుంది."[1]

కథాబీజాన్ని విశ్లేషించుకోవటంలో ప్రధానక్రియ సంఘర్షణ అని తెలుసుకొన్నాము. మానవుడు అనుక్షణము ప్రకృతితో, పరిసరాలతో, తోటిమానవులతో, విధితో, తన అంతరాత్మతో సంఘర్షణపడుతూ ఉంటాడని రూపక నిర్వచన సందర్భంలో గ్రహించినాము. మానవ జీవితము సంఘర్షణమయము. అందుచేత మానవజీవితాన్ని చిత్రించే రూపకంకూడా సంఘర్షణమయమనే చెప్పవలె.

మానవుడు అనేకశక్తులతో పోరాడుతూ ఉంటాడు. అయితే అతని జీవితంలో చెప్పుకోతగ్గవి, జీవితంతో ముడిపడినవి, రూపకంగా మలచదగినవి కొద్ది సంఘర్షణలే ఉంటాయి. రూపకము ఆ కొద్ది సంఘర్షణలనే చిత్రిస్తుంది. సంఘర్షణాత్మకమైన ప్రధాన సంఘటనలను ఇట్లా విభజించుకోవచ్చు.

(1) రెండు పక్షాలమధ్య సంఘర్షణ.

ఇంగ్లీషు సైన్యానికి ఫ్రెంచి సైన్యానికి మధ్య యుద్ధము
(ఐదవ హెన్రీ నాటకము)

పాండవ పక్షానికి కౌరవ పక్షానికి మధ్య యుద్ధము
(పాండవవిజయము)

---

1. "The drama is built out of contrasts and conflicts, out of obstacles and dangers and their overcoming"
—John Dolman, "Art of Play Production"

(2) ఇద్దరు వ్యక్తుల మధ్య సంఘర్షణ.

హేమ్లెట్ × క్లాడియస్.

హరిశ్చంద్రుడు × విశ్వామిత్రుడు.

(3) వ్యక్తికి, విధికి లేదా పరిస్థితులకు మధ్య సంఘర్షణ.

ఈడిపస్‌రాజు నాటకము, చంద్రహాస, ఎన్. జి. ఓ.

(4) రెండువర్గాల (Classes) మధ్య సంఘర్షణ.

పెట్టుబడిదారుకు కార్మికులకు సంఘర్షణ

"కూలి" "నేతబిడ్డ"

గోర్కి "శత్రువులు"

భూస్వామి లేదా జమీందారుకు రైతుకు సంఘర్షణ.

"మా భూమి", "పేదరైతు"

(5) వ్యక్తికి, సాంఘిక సంప్రదాయాలకు సంఘర్షణ.

"ఆంటిగన్", "వరవిక్రయము".

(6) తనలో తనకే భావ సంఘర్షణ.

హేమ్లట్ నాటకంలో హేమ్లట్ విచికిత్స (to be or not to be)

"ఆత్మవంచనలో" "రాణి" పాత్ర.

'వాల్మీకి' లో వాల్మీకిపాత్ర.

శాకుంతలంలో శకుంతల దుష్యంతునిముందు తన ప్రేమ వృత్తాంతము తెలిపి తనను స్వీకరించుమని కోరినపుడు దుష్యంతుని మనస్సులో బయలుదేరిన సంఘర్షణ.

(7) రెండు మతాలమధ్య లేదా విభిన్న తాత్త్విక సిద్ధాంతాల మధ్య సంఘర్షణ.

"ప్రబోధ చంద్రోదయము", "విశ్వాంతర".

(8) రాజకీయ సంఘర్షణ.

"ముద్రారాక్షసము," "రెండవ రిచర్డు నాటకము", "అల్లూరి సీతారామరాజు".

సంఘర్షణ రూపకమంతటా వ్యాపించి దానికి జీవముపోస్తుంది. సంఘర్షణ ప్రారంభంతో అసలు ఇతివృత్తము ప్రారంభమై సంఘర్షణ అంతము కావటంతో రూపకంకూడా అంతమవుతుంది. ఈ ఆద్యంతాలమధ్య సంఘర్షణ పెంపొందుతూ, క్రమబద్ధమైన పద్ధతిలో నడుస్తూఉంటుంది. రెండు శక్తులమధ్య

ప్రారంభమైన సంఘర్షణ క్రమంగా క్లిష్టమవుతూ ఒక దశలో ఎవరో ఒకరు గెలుపొందుతారు అనే విషయము రూఢి అవుతుంది. ఆ తరవాత ఎన్ని అడ్డంకులు వచ్చినా చివరకు ఆ వ్యక్తికే విజయము లభిస్తుంది, రూపక మంత మవుతుంది. ఇట్లా సంఘర్షణ రూపకంలో ఆద్యంతమూ ప్రధానపాత్ర వహిస్తుంది. అందువల్లనే మానవుని దృఢనిశ్చయము వ్యక్తావ్యక్తాలైన శక్తులతో సంఘర్షణకు పూనుకోవటమే నాటకము.

A, B అనే ఇద్దరు ద్వంద్వయుద్ధము చేస్తున్నారనుకొందాము. వీరు వ్యక్తులు కావచ్చు లేదా రెండు భావాలకు ప్రతీకలు కావచ్చు. ద్వంద్వయుద్ధము ప్రారంభించిన కొంతసేపటికి A కి అలుపురావచ్చు; బలముతగ్గి పోవచ్చు, B ది పైచేయికావచ్చు, ఒక దశలో A ఓటమి, B గెలుపు తథ్యమనే భావము కలుగుతుంది. ఈ దశనే పరాకాష్ఠ (Climax) అంటారు. ఆ తరువాత A,B లు గెలుస్తూ ఓడుతూ ఉంటారు. చివరకు B గెలుస్తాడు. A ఓడిపోతాడు. నాటకము పూర్తి అవుతుంది. ఇట్లా క్రమబద్ధంగాసాగే ఇతివృత్త సరళినే రూపకరేఖ (Dramatic line) అంటారు.

ఈ కథా సరళిని లేదా రూపకరేఖను ఐదు ప్రధాన దశలుగా విభజించుకోవచ్చు.

(1) ''ఆరంభము'' (''Initial incident or point of attack'')

ఈ దశలో సంఘర్షణ ప్రారంభ మవుతుంది.

(2) ''ప్రయత్నము'' (''Rising action or complication'')

ఈ దశలో సంఘర్షణ తీవ్రమవుతుంది.

(3) ''పరాకాష్ఠ "లేదా'' ప్రాప్త్యాశ" (Climax or crisis, Turning point)

ఈ దశలో సంఘర్షణ పడుతున్న ఇద్దరిలో ఒకరి బలమధికమై అంతిమవిజయము అతనిదే అనే నిశ్చయము గోచరిస్తుంది.

(4) నియతాప్తి (''Falling action or Resolution or denouement'')

ఈ దశలో విజయానికి మార్గము వివిధ సంఘటనలద్వారా విస్పష్టమవుతుంది.

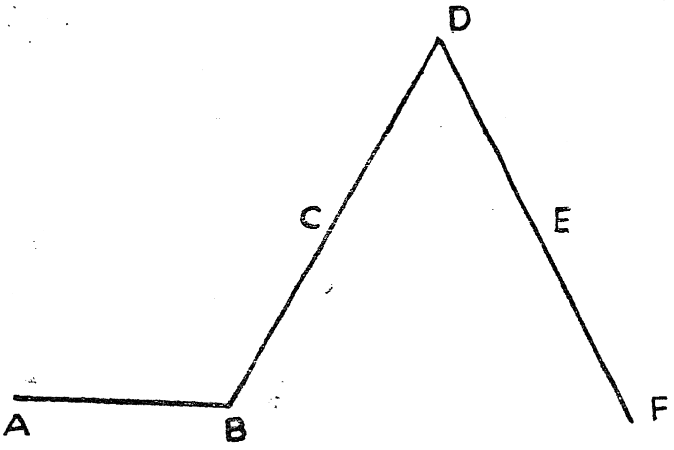
(5) ఫలప్రాప్తి (Conclusion or Catastrophe)

ఈ దశలో సంఘర్షణ అంతమవుతుంది. విజయము లభిస్తుంది. రూపకము అంతమవుతుంది, ఈ అయిదు దశలనుబట్టి రూపకము అయిదు అంకా

లుగా విభజితం కావడం ఆచారమయిందని విమర్శకులు భావిస్తున్నారు. అయితే ఒక్కొక్క అంకంలో ఒక్కొక్కదశ గీతగీసినట్లు చిత్రింపబడుతుందని చెప్ప లేము. మొదటి అంకంలో కొంతవరకు వ్యాపించవచ్చు. ఇట్లాగే తక్కిన దశల విషయంలో కూడా.

అయితే సంఘర్షణకు దారితీసిన పరిస్థితులు, సంఘర్షణలో చిక్కుకొన్నవారి వైనము, శీలము, సంబంధ బాంధవ్యాలు పాఠకులకు ప్రేక్షకులకు తెలిసినపుడే రూపకము చక్కగా అర్థమవుతుంది. అందుచేత ఈ విషయవ్యక్తీకరణను రూపకంలో మరొక విభాగంగా తీసుకోవలసిఉన్నది. దీనినే వ్యక్తీకరణ (exposition), ప్రవేశిక (Introduction or obligatory scene) అంటారు. దీనిని ఆరంభానికి (Initial incident) ముందే చిత్రించవలె.

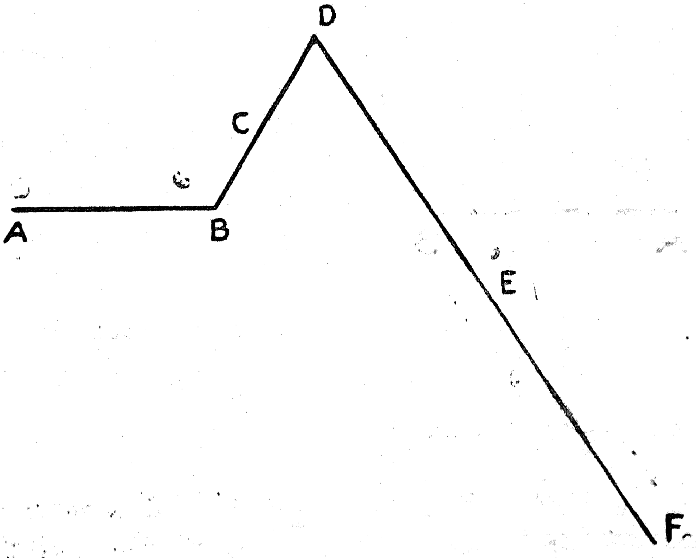
రూపక కథావిన్యాసాన్ని అంటే రూపకరేఖను రేఖాచిత్రంగా రూపొందించవచ్చు. ఫ్రెటాగ్ (Fretag) అనే విమర్శకుడు ప్రప్రథమంగా ఈ రేఖా చిత్రాలను రూపొందించినాడు. ఆ తరవాత అనేకులు రకరకాల చిత్రాలద్వారా ఈ రూపకగతిని, లేదా రేఖను చూపినారు. హెన్సెన్ రూపొందించిన రేఖా చిత్రాలు ఈ దిగువ ఇవ్వబడినవి.



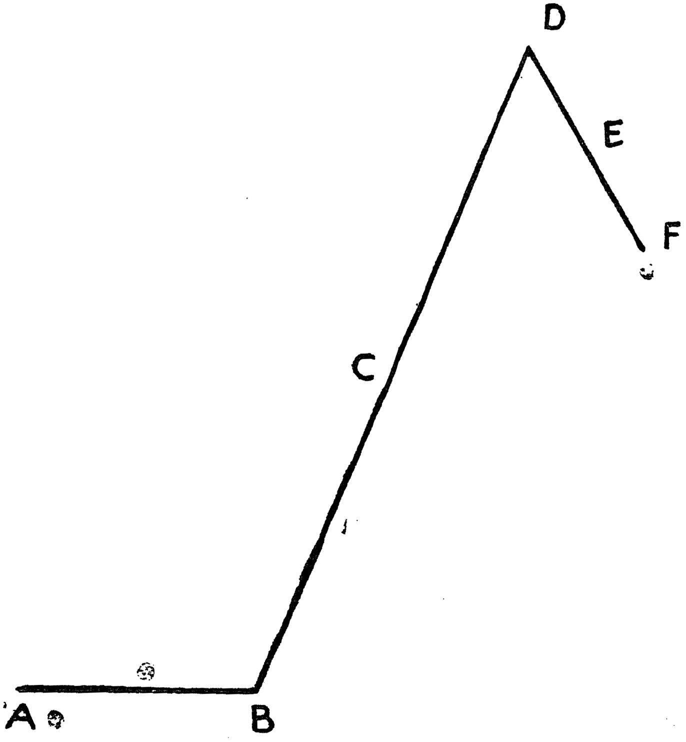
ఈ రేఖా చిత్రంలో–A: వ్యక్తీకరణ (exposition), B: ఆరంభము (initial incident), C: ప్రయత్నము (growth of action), D: పరాకాష్ఠ

(climax), E: నియతాప్తి (resolution) F: ఫలప్రాప్తి (conclusion) ఈ రేఖాచిత్రము హేమ్లెట్ (Hamlet), జూలియస్ సీజర్ (Julius Caesar) రూపకాల కథాసరళిని సూచిస్తుంది. పరాకాష్ఠ సరిగా మధ్యలో, అంటే మూడో అంకంలో వచ్చి రూపకాన్ని రెండు సమభాగాలు చేస్తుంది. హేమ్లెట్ మంత్రిని చంపడంతో అతని బలము సన్నగిల్లి పతనము ఆరంభమవుతుంది. ఇదే ఆ రూపకానికి పరాకాష్ఠ. ఈ సంఘటన మూడో అంకంలో జరిగి రూపకాన్ని రెండుగా విభజించింది.

అయితే పరాకాష్ఠ రూపకం మధ్యలోనే రావలెననే నియమములేదు. కింగ్‌లియర్ (King Lear) లో రాజు తన కుమార్తెలకు రాజ్యము పంచడం తోనే పరాకాష్ఠ వస్తుంది. అది మొదటి అంకంలోనే జరిగింది. అంటే పరాకాష్ఠ మొదటి అంకంలోనే వచ్చింది. ఇప్పుడు రేఖా చిత్రము ఇట్లాఉంటుంది.



ఒథెల్లో (Othello) నాలుగో అంకము మొదటి రంగంలో డెస్డెమోనా (Desdemona) ను చంపవలెనని నిశ్చయించుకోవడమే ఆ నాటకానికి పరాకాష్ఠ. అప్పుడు రేఖాచిత్రము ప్రక్కపుటలో విధంగా ఉంటుంది.



పైన రేఖాచిత్రాలద్వారా చూపిన వివిధ దశలను గురించి వేసవేరుగా తెలుసుకోవడం అవసరము.

వ్యక్తీకరణ, ప్రస్తావన (Exposition)

ప్రేక్షకులు రూపకాన్ని సరిగా అర్థంచేసుకోవడానికి కావలసిన సమాచారమంతటిని వ్యక్తీకరించడమే దీని ఉద్దేశము. ప్రేక్షకుల ముందున్న రంగస్థలంమీదకు పాత్రలు ప్రవేశిస్తారు. ఈ పాత్రలు ఎవరో, ఒకరికొకరికి సంబంధ మేమిటో, అక్కడకు ఎందుకు వచ్చినారో–మొదలైన విషయాలు ప్రేక్షకులకు తెలియవలె. వారిలో ముందు ఏమి జరుగుతుందో అనే ఉత్సుకతను కలిగించవలె. ఇది దృశ్య కావ్యముకావడంవల్ల శ్రవ్యకావ్యంలోవలె కవి నేరుగా

ప్రేక్షకులకు ఈ సమాచారము అందజేయడానికివీలులేదు. పాత్రలద్వారా మాత్రమే అందచేయవలె. అయితే తమకేదో సమాచార మందజేయడానికే ఈ రంగ మేర్పాటు చేసినారనే భావము ప్రేక్షకులకు కలగకూడదు; కలిగితే విసుగెత్తుతుంది. పాత్రలసంఖ్య. ఇతివృత్త క్లిష్టత ఈ కార్యభారాన్ని మరింత క్లిష్టము చేస్తాయి. ఈ చిక్కులనుంచి తప్పించుకొని సమాచారము వ్యక్తీకరించడానికి నాటకకర్తలు అనేకమార్గాలు అవలంబిస్తారు.

(అ) పూర్వరంగము, ప్రస్తావన (Prologue).

విషయ వ్యక్తీకరణకు పూర్వరంగంలో ఒకపాత్ర నిర్దేశింపబడుతుంది. తెరఎత్తగానే ఆ పాత్ర ప్రవేశించి తనకుతానే పరిచయము చేసుకొని సుదీర్ఘ ప్రసంగం ద్వారా అవసరమైన సమాచారమందజేసి నిష్క్రమిస్తుంది. ఈ విధానాన్ని గ్రీకు నాటకకర్తలు ఎక్కువగా అనుసరించినారు. యురిపిడిస్ వ్రాసిన 'ఇయోన్' అనే రూపకంలో హెర్మిస్ అనే దేవదూత ఈ పూర్వరంగ వ్యక్తీకరణ చేస్తాడు. ఈ పాత్ర నిర్వహించే కార్యమే షెరిడాన్ నాటకాలలో "ఒకానొక నటుని'' చేత, షేక్స్పియర్వ్రాసిన ''అయిదవ హెన్రీ'' నాటకంలో 'కోరస్' చేత చేయించడం జరిగింది.

(ఆ) పాత్రచేసే సుదీర్ఘ ప్రసంగము విసుగెత్తకుండా మరొక పాత్రచేత మధ్యమధ్య ప్రశ్నలు వేయించడం ద్వారా విషయాన్ని వ్యక్తీకరించడం— "సింబలిన్'' లో వలె.

(ఇ) సంభాషణద్వారా వ్యక్తీకరణను సాధించడం. ఇది మూడు విధాలు :

(i) నౌకర్లు, సైనికులు-వంటి పాత్రలద్వారా సాధించడం.

ఉదా॥ హేమ్లెట్, సలోమ.

ఇది సంస్కృత రూపకాలలోని ప్రవేశకమువంటిది.

(ii) మధ్యరకం పాత్రల ద్వారా సాధించడం: రూపకప్రధాన పాత్రల ద్వారా కాకుండా ప్రభువులు, జమీందారులు, పెద్ద ఉద్యోగస్థులు మొదలైన మధ్యరకం పాత్రలద్వారా సాధించేది.

ఉదా॥ కింగ్లియర్, వింటర్స్టేల్.

ఇది సంస్కృతంలోని శుద్ధ విష్కంభం వంటిది.

(iii) ప్రధాన పాత్రలద్వారా సాధించడం : రూపక నాయికా నాయకులు ప్రతి నాయకుడు ఇతరులతోటి సంభాషణద్వారా సాధించడం.

ఉదా॥ డాల్స్‌హౌస్, ఒథెల్లో.

(vi) ఇన్ని రకాలుగా చిత్రించినా వ్యక్తీకరణ కథనాత్మకంగా ఉండిపోయి, మందకొడిగా నడుస్తుంది. అందువల్ల తెరఎత్తేసరికి ప్రేక్షకుల హృదయాలను అరికట్టే పెద్దసంచలనాన్ని ప్రదర్శించి సూటిగా వ్యక్తీకరణ సాధించడం.

ఉదా॥ జూలియస్ సీజర్, మృచ్ఛకటికము.

విధాన మేదైనా వ్యక్తీకరణ రూపకప్రారంభంతో పెనవేసుకొని ప్రేక్షకులకు 'ఇది వ్యక్తీకరణరంగము' అనిపించకూడదు. ప్రారంభాన్ని అర్థముచేసుకొనేటంత సమాచారమే అందించేదికావలె.

అయితే ఈ "వ్యక్తీకరణ" రూపక ప్రారంభఘట్టంతో ముగిసిపోతుందని భావించరాదు; రూపకంలో ఆసాంతము ఇది వ్యాపించి ఉంటుంది. ఎప్పటికప్పుడు రంగస్థలంమీద ప్రత్యక్షంగా ప్రేక్షకులకు చూపడానికి వీలులేని విషయాలు మొదలయినవి ప్రేక్షకులకు ఏదో విధంగా వ్యక్తీకరించవలసి ఉంటుంది.

నేడు రంగస్థలావకాశాలు విస్తృతమైనందువల్ల, వ్యక్తీకరణవిషయంలో రచయిత పని కొంచెము తేలిక అయింది. రంగాలంకరణ, రంగదీపనాలమూలంగా అనేక విషయాలు పాత్రచేత చెప్పించకుండానే ప్రేక్షకులకు తెలియజేయవచ్చు. టెలిఫోన్ సంభాషణ, నేమ్‌బోర్డులు, సెట్టింగు పరికరాలు, కేలెండరు, గడియారము మొదలైనవి వ్యక్తీకరణ కార్యభారాన్ని కొంత తేలిక చేస్తున్నవి.

ఏమైనా వ్యక్తీకరణను విజయవంతంగా సాధించడం అసిధారావ్రతమే. ఇది నాటక రచయిత శక్తిసామర్థ్యాలకు ఒరిపిడిరాయి!

ఆరంభము

సంఘర్షణకు ప్రారంభ మిది. అయితే వ్యక్తీకరణఘట్టము ముగిసీ ముగియగానే సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుందని భావించరాదు. వ్యక్తీకరణఘట్టం

మధ్యలోనే సంఘర్షణ ప్రారంభముకావచ్చు. సంఘర్షణ ప్రారంభమైన తరవాత కూడా వ్యక్తీకరణ కొనసాగవచ్చు.

సంఘర్షణ పుట్టడానికి కారణభూతమయ్యే సంఘటనాక్రియను ప్రేక్షకులకు ప్రస్ఫుటము చేయడం షేక్స్పియర్ పద్ధతి. అయినప్పటికీ అట్లా ప్రస్ఫుటీకరించడం అవసరమని భావించనక్కరలేదు, ఈ సంఘటన బాహ్యభౌతికసంఘటన కాకపోవచ్చు, ఒకానొక కార్యము నిర్వహించవలెనని పాత్ర మనస్సులో ఆవిర్భవించిన దృఢసంకల్పము కావచ్చు. అందుచేత సంఘటన అనే పదానికి బాహ్యభౌతికార్థమేగాక మానసిక పరమైన అర్థంకూడా చెప్పుకోవలె. జూలియట్ ఇంటికి విందుకు వెళ్ళవలెనని రోమియో మనస్సులో సంకల్పించు కోవడంతోనే నాటక సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుంది. ఇట్లాగే రాజును హత్య చేయవలెననే మేక్‌బెత్ సంకల్పంతో సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుంది. ఈ దృఢసంకల్పము ఆ వ్యక్తి జీవితంలో మలుపును తీసుకొనివచ్చేదిగా ఉండవలె.
ఉదా॥ అంటోనీ క్లియోపాట్రాను చూడడంతో అతని జీవితము మలుపు తిరగడం.

సరిగా సందిగ్ధతకు దారితీసే ఘట్టంలోనే రూపకము ప్రారంభము కావచ్చు. ఏదో పెద్ద నష్టము ముంచుకొనివచ్చే ఘట్టంలో అసలు రూపకము ప్రారంభమవుతుంది. సంఘర్షణకు తలపడటం తప్పనిసరి అవుతుంది. హేమ్లెట్ రూపకకథ తెర ఎత్తగానే ప్రారంభముకాలేదు. అంతకుముందు-హేమ్లెట్ రాజు హత్యజరిగిన తరవాత- ప్రారంభమవుతుంది. వెనక జరిగిపోయిన దానిలోనుంచి రూపకము పుట్టుకొనివచ్చింది.

సంఘర్షణ-బాహ్యసంఘర్షణగాని, ఆంతర సంఘర్షణగాని-పాత్రశీలంలోనుంచే జనిస్తుంది. మేక్‌బెత్ శీలంలో ప్రధానాంశము దురాశ. ఆ దురాశ మూలంగానే రాజును చంపడం. అందుచేత సంఘర్షణ పాత్రశీలంలోనుంచి జనిస్తుందని భావించవచ్చు.

సంఘర్షణపడే పాత్రలు సమఉజ్జీలు అయినప్పుడే రూపకముముందుకు సాగుతుంది; ఆసక్తిదాయకంగా ఉంటుంది. హేమ్లెట్, క్లాడియస్‌లు, హరిశ్చంద్ర విశ్వామిత్రులు సమఉజ్జీలే! గట్టిపట్టుదలగలవారే! కథమధ్యలో వెనక అడుగు వేయకుండా ఆసాంతము నిలబడి తమసంకల్పాన్ని సాధించుకోగల వారే!

బాహ్యసంఘర్షణకు ఇద్దరుయోధుల ద్వంద్వయుద్ధము ప్రతీకగా తీసుకొంటే ''వ్యక్తీకరణ''లో ఆ ఇద్దరుయోధుల పుట్టుపూర్వోత్తరాలు, ద్వంద్వ

యుద్ధానికి కారణము వ్యక్తమవుతాయి. ప్రారంభంలో సంఘర్షణ–ద్వంద్వయుద్ధము–ప్రారంభమవుతుంది.

ప్రయత్నము లేదా వ్యాప్తి

సంఘర్షణకు తలపడిన వ్యక్తులిద్దరు ఎవరికివారు విజయము సాధించవలెనసే ప్రయత్నము చేయడం ఈ దశలో గోచరిస్తుంది. A,B. అనే ఇద్దరు యోధుల ద్వంద్వయుద్ధము ఈ ప్రయత్నదశలో కొనసాగుతుంది. సంఘర్షణకు తలపడీ తలపడగానే ఎవరికీ విజయము లభించదు. ఒకవేళ అట్లా లభిస్తే ఆ యోధులిద్దరూ సమఉజ్జీలు కారన్నమాట. అపుడు ఆరంభంలోనే రూపకమంతమవుతుంది. ఆసక్తిదాయకంగా ఉండదు. అసలు రూపకమే లేదని చెప్పవలె.

ద్వంద్వయుద్ధము కొనసాగుతూఉంటే కొంతసేపటికి A ది పైచేయి అయి జయము అతనికే లభ్యమవుతుందని అనిపించవచ్చు; కాని మరికొంత సేపటికి A కి అలపురావచ్చు. B ది పైచేయిఅయి విజయము పొందే సూచనలు ప్రదర్శించవచ్చు, ఇట్లా కొంత సేపటివరకు ఒకరిగెలుపు మరొకరి ఓటమి అని నిశ్చయించి చెప్పలేనంత తీవ్రంగా పోరాటము సాగుతుంది. అప్పుడు గెలుపు, ఓటమి – ఓటమి, గెలుపు ఇట్లా రూపకము ముందుకూ వెనకకూ, వెనకకూ ముందుకూ సాగుతూ ఉంటుంది. పోరాటఫలితము తేలదు.

ఈ ఇద్దరు యోధుల ద్వంద్వయుద్ధము రూపకానికి ఆరోపించుకొందాము. ఈ ప్రయత్నదశలో పాత్రలు, వాటి స్వభావాలు, పరిస్థితులు తెలిసిపోతాయి. రెండు పాత్రల భౌతిక సంఘర్షణగాని, ఆంతర సంఘర్షణగాని కొనసాగుతున్నప్పుడు జరిగే సంఘటనలు ఒకదానినుంచి ఇంకొకటి జనించినట్లుగా సహజమైనట్టివిగా కనిపించవలె. అప్పుడే ప్రేక్షకులలో విశ్వాసభావము కలుగుతుంది. ఈ సంఘర్షణలో చిన్నచిన్న విషయాలు ఎంత ఆసక్తిదాయకమైనవైనా ప్రధాన విషయాన్ని మరుగు పర్చకుండా జాగ్రత్త పడవలె. పాత్రల ఉద్దేశాలను విస్పష్టము చేస్తూండవలె. మాటలకు, చేతలకు, పాత్రశీలానికి సంబంధాలు నెలకొల్పవలె. ఈ దశలోని ప్రతి సంఘటన, ప్రతిరంగము, ఇతివృత్త ప్రగతిలో నూతన దశనుగాని, పాత్రశీలాన్నిగాని తెలియజేస్తూ మొత్తం కథావిన్యాసంలో ఒక నిర్దిష్టమైన స్థానమాక్రమించవలె.

సందిగ్ధావస్థలో ప్రాధాన్యము వహించి రూపక ఫలితాన్ని తేల్చేవ్యక్తులనుగాని, అంశాలనుగాని, ఈ ప్రయత్నదశలో సూచించవలె. సంఘర్షణ

వ్యక్తుల మధ్య అయితే రూపకము రెండోభాగంలో ప్రాధాన్యమువహించే పాత్రలను పరిచయము చేయవలె. సంఘర్షణ పాత్ర ఆంతర సంఘర్షణ అయితే, సంఘర్షణ విజయము పొందే గుణాలను ద్యోతకముచేసి విజయానికిగాని, వినాశనానికిగాని దారితీసే చర్యలు సూచించవలె. ముందు సూచించకుండా కొత్తపాత్రలను, కొత్త ఉద్దేశాలను ప్రవేశపెట్టడం రచయిత అశక్తతను తెల్పుతుంది.

సందిగ్ధత

ఇద్దరుయోధుల ద్వంద్వయుద్ధము గెలుపు, ఓటమి, ఓటమి, గెలుపు సూచనలతో ఎటూతేలకుండా కొంతదూరముసాగిన తర్వాత A గెలుపు అనుమానంలో పడుతుంది. B గెలుస్తాడనేసూచన గోచరిస్తుంది. ఆ సమయాన్ని సందిగ్ధత అంటారు. ఇంకా కొంతదూరముసాగిన తరవాత A ఓటమి ఖాయమని, B గెలుపు ఖాయమని రూఢి అవుతుంది. అంటే ఇక్కడ A,B ల అదృష్ట దురదృష్టాలు తేలిపోతాయి. ఈ సమయాన్ని పరాకాష్ఠ లేక మలుపు అంటాము.

పురిటి నొప్పులు శిశుజననానికి దారితీసినట్లు సందిగ్ధత పరాకాష్ఠకు ఆఖరిమెట్టు అనికూడా చెప్పవచ్చు. మనిషి దొంగిలించినాడు–సంఘర్షణ; జనము అతని వెంటపడినారు– ప్రయత్నము; దొంగ పట్టుబడినాడు–సందిగ్ధత; కోర్టులో శిక్షవిధించారు–పరాకాష్ఠ. జైలుకు తీసుకొనివెళ్ళడం కథకు ముగింపు.

హామ్లెట్ రూపకంలో ఒంటరిగా చిక్కిన రాజును చంపకుండా హేమ్లెట్ వదలివేయడం సందిగ్ధత. ఆ తరవాత మంత్రిని చంపడం పరాకాష్ఠ. ఆ ఘడియ నుంచే హామ్లెట్ జీవితము మలుపు తిరిగింది. హేమ్లెట్‌చేయి క్రింద, రాజుచేయి పైన అయింది.

పరాకాష్ఠ సహజంగా, హేతుబద్ధంగా, పూర్వసంఘటనలోనుంచి జనించిన దానివలె కనిపించవలె. ఆయాపాత్రలు, ఆయాపరిస్థితులలో వ్యవహరించినపుడు ఈ పరాకాష్ఠ ఆవిర్భవిస్తుందని అనిపించేటట్లు చేయవలె.

రూపక ఫలసిద్ధికి దారితీసే కార్యకలాపాన్ని నిర్ణయించే సంఘటన కథాక్రమంలోనుంచి జనించవలె. అంతేగాని బయటనుంచి కథావిన్యాసంలోకి కృత్రిమంగా చొప్పించకూడదు. "లవ్స్‌లేబర్స్ లాస్ట్"లో ఫ్రెంచిరాజు మృతి ఇట్లాంటిదే !

సంఘటనాపరంపరలో వచ్చే మార్పు ప్రేక్షకులకు విస్పష్టముకావలె. దాని ప్రాముఖ్యము విషయంలో ఏమాత్రము అనుమానము రాకూడదు. "ఆంటనీ

అండ్ క్లియోపాట్రా'' రూపకంలో పరాకాష్ఠ విస్పష్టముకాదు. గౌరవంకంటె ప్రేమకు ఆంటనీ ఎక్కువ ప్రాధాన్యమివ్వడం బలీయమైన ఒకేఒక రంగంలో చిత్రితంకాక చిన్నచిన్న రంగాలలో వ్యాపించడంవల్ల ప్రేక్షకుల హృదయాలలో హత్తుకోదు.

ఆధునిక నాటకకర్తలు రూపకము చివరిభాగంలో పరాకాష్ఠ తీసుకొని వస్తున్నారు. కాని షేక్స్పియర్ ప్రభృతులు సామాన్యంగా రూపక మధ్యంలోనే పరాకాష్ఠకు తీసుకొని వెళ్ళినారు. మేక్‌బెత్‌లో బేంకో ప్రేతము కనిపించిన మూడో అంకము మొదటిరంగమే ఆ రూపకానికి పరాకాష్ఠ. ఆ రంగంనుంచే మేక్‌బెత్ పతనము ప్రారంభమయింది. ఒథెల్లోకి తన భార్య విశ్వాసఘాతకురాలనే నమ్మకము కుదిరినా, నాలుగవ అంకం ఒకటవ రంగము ఆ నాటకానికి పరాకాష్ఠ. కింగ్‌లియర్ నాటకంలో రాజు రాజ్యాన్ని తన కుమార్తెలకు పంచిపెట్టిన ప్రథమాంకం ప్రథమరంగమే ఆ నాటకానికి పరాకాష్ఠ. ఆ నిమిషంనుంచే లియర్‌కష్టాలు ప్రారంభమయినవి.

నియతాప్తి

A,B ల పోరాటము పరాకాష్ఠకు చేరుకొన్నది. A ఓటమి, B గెలుపు ఖాయమైనవి. ఓటమి ఖాయమైనది గదాయని రంగంనుంచి నిష్క్రమించేటంత దుర్బలుడుకాడు A. అతడుకూడా B తో సమాన ఉజ్జీయే ! బలము పుంజుకోలేమా ? అదృష్టచక్రము తిరగకూడదా ! ఏదో విధంగా విజయము సాధించలేమా! అనే ఆశతోగానీ ముందే రంగంనుంచి తప్పుకొంటే నవ్వులపాలౌతామనిగానీ మానుషం కొద్దీగానీ A నిలబడి పోరాటము సాగిస్తాడు. పరాకాష్ఠనుంచి ఫలప్రాప్తివరకు వ్యాపించే ఈ దశనే నియతాప్తి అంటాము. ఈ దశలోకూడా పోరాటము సాగుతూనే ఉంటుంది. B గెలుపు దగ్గరపడుతూ ఉంటుంది.

పరాకాష్ఠలో A ఓటమి, B విజయము ఖాయమని తేలిపోవడంతో రూపకమెట్లా పర్యవసిస్తుందో అనే ఉత్సుకత ప్రేక్షకులలో తగ్గిపోయే ప్రమాదమున్నది. అందుచేత ఉత్సుకత తగ్గిపోకుండా నిలబెట్టడంమీద రచయిత తన దృష్టిని కేంద్రీకరించవలె. ఈ విషమ పరిస్థితిని అధిగమించడానికి నేటి రచయితలు ''ప్రయత్న'' దశను సాధ్యమైనంత పొడిగించి, నియతాప్తి దశను సాధ్యమైనంత కుదించివేసి త్వరగా రూపకాన్ని ముగిస్తున్నారు.

ఈ దశ నిర్వహణలో షేక్స్‌పియర్ విధానము తెలుసుకోవడం మంచిది. నియతాప్తిదశ ముందుకు సాగకుండా కొన్ని సంఘటనలను అడ్డువేసి, రూపకము ముగింపు ఆలస్యము చేయడం, దానిమూలంగా తాత్కాలికంగా ప్రేక్షకుల ఉత్సుకత పునరుద్ధరించడం, సుఖాంత రూపకాలలో శుభ మార్గానికి హఠాత్ సంఘటనలను అడ్డువేయడం, విషాదరూపకాలలో నాయికా నాయకులు విషాదాంతంనుంచి తప్పించుకోవడానికి మార్గమున్నదని సూచించడం— ఈ మార్గం ఆధారంగా వ్యవహరించి మృత్యువునుంచి తప్పించుకొంటారా ? లేదా దాని కౌగిలిలో చిక్కుకొంటారా ? అనే ప్రశ్న ప్రేక్షకులలో ఉదయించి, ఉత్సుకతను తిరిగి రేకెత్తిస్తుంది.

నియతాప్తినిర్వహణ—రూపకాన్ని సుఖాంతము చేయడమా, లేదా విషాదాంతము చేయడమా అనేదాని మీద ఆధారపడి ఉంటుంది. రూపకము సుఖాంతము కావలెనంటే నాయకుని విజయానికి గల అడ్డంకులను ఒక్కొక్క దానినే తొలగించివేసి, ఫలసిద్ధికి మార్గము సుగమము చేయవలె. రూపకము విషాదాంతము కావలెనంటే అప్పటివరకు అణగిపడిఉన్న అడ్డంకులను విజృంభింప చేయవలె; కొత్త అడ్డంకులను కల్పించవలె. ఈ కొత్త అడ్డంకులు పాత్ర శీలంనుంచో, పూర్వ సంఘటనలనుంచో జనించినవిగా ఉండవలెనేకాని బయటి నుంచి హఠాత్తుగా వచ్చిపడినవిగా ఉండకూడదు.

ఫలప్రాప్తి (Conclusion, catastrophe)

రూపకం ముగింపుదశ ఫలప్రాప్తి. ఈ ముగింపు సుఖాంతముకావచ్చు లేదా విషాదాంతము కావచ్చు. ఏదైనా, రూపకం ముగింపు సంఘర్షణలోనుంచి సహజంగా, హేతుబద్ధంగా జనించినదై ఉండవలె. అంతేగాని 'దేవతాయంత్రం' ద్వారా సమస్యకు పరిష్కారము తీసుకొని రాకూడదు. దేవతాయంత్రము అంటే సమస్యా పరిష్కారానికి దేవతలను దివినుంచి భువికి దింపడం. సమస్యా పరిష్కారానికి దేవతలను దింపడం ఎక్కువగా యురుపిడిస్ నాటకాలలో కన్పిస్తుంది. తెలుగులో గయోపాఖ్యానము మంచి ఉదాహరణ. కృష్ణార్జునుల ద్వంద్వ యుద్ధాన్ని ఆపడానికి శంకరుడు దిగివస్తాడు.

రూపకంతో సంబంధంలేని వ్యక్తులద్వారా, ఇతర ఉపాయాలద్వారా సమస్యలను పరిష్కరించడం ఆధునిక నాటకాలలోకూడా కనిపిస్తుంది. తప్పిపోయిన పిల్లలు తిరిగి దొరకడం, యాదృచ్ఛిక సంఘటనద్వారా ప్రతి నాయకుడు

రంగంమీదనుంచి నిష్క్రమించడం వంటివి సమస్యాపరిష్కారానికి సాధారణంగా ఉపయోగపడే కొన్ని ఉపాయాలు. ఈ ఉపాయాలద్వారా సమస్యలను పరిష్కరించడం రచయిత అసమర్థతను, రూపకనిర్మాణంలో లోటును సూచిస్తుంది.

గోపనము - విస్మయము (Concealment and surprise)

"కళను మరుగుపరచడంలోనే కళ ఇమిడి ఉన్నది" అని ఆంగ్ల సుభాషితము. దీనినే సంస్కృతాలంకారికులు 'గోప్యార్థ గోపన'మని ఆరు సంధ్యంగ ప్రయోజనాలలో ఒకటిగా పేర్కొన్నారు.

రూపకంలో రచయిత పాత్రలకు సంబంధించిన ప్రధాన విషయాలు, వారివారి మనస్తత్వము, ఆశయాలు, సంఘటనలు ప్రేక్షకులకు తెలియనీయకుండా గోప్యంగా ఉంచి, ఉత్సుకతను రేకెత్తించి, చివరకు అసలు విషయాలు-రంగస్థలంమీద జరిగిన సంఘటనలకు కారణాలు—ద్యోతకముచేసి విస్మయము కలిగించవచ్చు. లేదా నాటక కథలోని ముఖ్యాశక్తులను ఆరంభంలోనే ప్రేక్షకులకు పరిచయముచేసి ముందు ఏమి జరుగుతుంహో అనే ఆసక్తి ప్రేక్షకులలో రేకెత్తునట్లుగా చేయవచ్చు.

మొదటి విధానంలో రచయిత విషయాలను ఎంత గోప్యంగా ఉంచినా ఆ గోప్యత మొదటిసారి నాటక పఠనము, ప్రదర్శనవీక్షణమువరకే పని చేస్తుంది. ఒకసారి గోప్యత సమసిపోయి, అసలువిషయము ప్రేక్షకులకు తెలిసిపోయిన తరవాత రెండవసారి ఉత్సుకత కలగడం కష్టము. పాఠకుని, ప్రేక్షకుని ఎక్కడికక్కడ కథలో నిమగ్నునిచేసి, పూర్వము చదివినదీ, చూసినదీ మరచిపోయేటంతగా చేయగలిగితేనే ఈ విధానము పనిచేస్తుంది.

కన్యాశుల్కంలో మధురవాణి పురుషవేషంలో సౌజన్యారావు పంతులు ఇంటికి వెళ్తుతుంది. పురుషవేషంలోఉన్న ఆమె మధురవాణియని రచయిత ప్రేక్షకులకు ముందుగా ఎక్కడా చెప్పడు. గిరీశం ఆమెను గుర్తించినా ఈ రహస్యాన్ని బయటపెట్టడు. రంగము కొంత నడచిన తరవాత___

సౌజన్యారావు :- ఏమిటో ! ఆ వికృతం ?

కొత్తమనిషి :- ఇది !

(అని మారువేషము తీసివేస్తుంది. మారువేషము తీసివేసి స్త్రీగా నిలబడేసరికి)

సౌజన్యారావు :- (మొదట నిమగ్నుడై యోచనపైని కోపావేశము కలిగి నిలిచి)
ఏమి మోసము జరిగినది.

అంటాడు. ప్రేక్షకులు మొదట ఆశ్చర్యనిమగ్నులవుతారు. ఇంతవరకు సౌజన్యారావు, మధురవాణి, గిరీశం మధ్య జరిగిన సంభాషణకూడా ప్రేక్షకులలో ఎంతో ఉత్సుకతను రేకెత్తిస్తుంది. ఎక్కడికక్కడ ఈ కొత్తమనిషి ఇట్లా మాటాడుతున్నాడేమని, ఈ మాటలు ఎక్కడికి దారితీస్తాయో అని ఉత్సుకత ప్రేక్షకులలో కలుగుతుంది. మరి రెండోసారి చూసినపుడు ఈ గోప్యత నసిపోయి ఉత్సుకత రేకెత్తకపోవచ్చు.

ఇక ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుడే పిచ్చివాని రూపంలో తిరుగుతున్నాడని రచయిత సూటిగా ఎక్కడా చెప్పడు. కాని పంచమాంకంలో యుగంధరుడు ముమ్మడమ్మతో—

"కొనిపోయెనమ్మ నీ ప
ట్టిని యవనుడు దైవఘటన ఢిల్లీపురికిన్;
వనరకు, మేడునెలల పది
దినములలో దెచ్చియిత్తు దేవీ నీకున్![1]

అని చెప్పడం, ఆ తరవాత ఢిల్లీ వీథులలో "ఢిల్లీసుల్తాన్ పట్టుకుపోతాన్, మూడే నెల్లాకు పట్టుకుపోతాన్" అని అరిచేసరికి ఈ పిచ్చివాడే యుగంధరుడని ప్రేక్షకులు పసిగట్టేస్తారు. అందుచేత పిచ్చివాడు యుగంధరునిగా మారినప్పుడు ప్రేక్షకులలో అంత పెద్దగా విస్మయము కలగదు. అయితే ఈ పిచ్చివాడు ఢిల్లీ సుల్తాన్‌ను ఎట్లా పట్టుకొనిపోతాడు! అనే ఉత్సుకత మాత్రము ప్రేక్షకులలో కొనసాగుతూనే ఉంటుంది. ఇదంతా మొదటి ప్రదర్శనవరకే!

ప్రతిజ్ఞాయౌగంధరాయణంలో, స్వప్నవాసవదత్తలో యౌగంధరాయణాదులు మారువేషాలలో ఉన్నారని భాసుడు ప్రేక్షకులకు సూటిగా తెలియచేసినాడు.

అపరాధపరిశోధకనాటకాలలోకూడ సి.ఐ.డి పాత్రలు మారువేషంలో తిరుగుతూ ఉంటారు. లేదా ఫలానా అతడు సి.ఐ.డి అని పాత్రలకు, ప్రేక్షకు

---

1. వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, "ప్రతాపరుద్రీయము", పుట 98.
(ఎనిమిదవ ముద్రణము, 1947)

లకు రచయిత తెలియనీయడు. అతడు బయటపడినతరవాత ప్రేక్షకులకు విస్మయము కలుగుతుంది.

ఇట్లాంటిదే స్త్రీ పురుషవేషము వేసుకోవడం, పురుషుడు స్త్రీవేషము వేసుకోవడం. మొదటిదానికి మధురవాణి పురుషవేషము ఉదాహరణ. రెండవ దానికి ఘటోత్కచుడు శశిరేఖవేషంలో పెండ్లిపీటలమీద కూర్చోవడం ఉదాహరణ.

షేక్స్పియర్ వింటర్స్ టేల్ (Winter's Tale) నాటకంలో కథానాయిక చచ్చిపోయిందనే భ్రాంతిని కలుగజేస్తాడు. చివరకుగాని ఆమె బతికి ఉన్నట్లు చెప్పడు. నాటకాంతంలో కథానాయిక బయటపడగానే ప్రేక్షకులకు విస్మయము కలుగుతుంది. నాటకంఆరంభంనుంచి చివరివరకు ప్రేక్షకులను ఉత్సుకత ముంచివేస్తుంది.

భాసుడు స్వప్నవాసవదత్తనాటకంలో వాసవదత్త మరణించిందని నాయకపాత్రకు భ్రాంతి కలిగించినాడు గాని ఆమె బ్రతికిఉన్నదని ప్రేక్షకులకు తెలియజేసినాడు.

ప్రసిద్ధేతివృత్తంగల నాటకాలలో ఎక్కడికక్కడ నాటకంలో ప్రేక్షకులను లీనముచేసి ముందు జరగబోయేది మరిచిపోయేటట్లు చేయగలిగిననాడు ఉత్సుకత, విస్మయము ప్రేక్షకులలో రేకెత్తుతవి.

ఐక్యత్రయము (The three unities)

ప్రతికళ కొన్నికొన్ని సంప్రదాయాలను, నియమాలను సంతరించుకోవడం, కాలక్రమేణా ఆ సంప్రదాయాలను సడలించుకోవడం, కొత్తవాటిని చేర్చుకోవడం కద్దు. నాటకరంగంలో అట్లాంటి సంప్రదాయమే ఐక్యత్రయము. ఇవి—1. స్థలైక్యము, 2. కాలైక్యము, 3. వస్త్వైక్యము.

స్థలైక్యమనగా నాటకమంతా ఒకే స్థలంలో నడవడం. కాలైక్యమనగా పండ్రెండు లేదా ఇరవైనాలుగు గంటలలో (one revolution of the Sun) జరిగిన కథను మాత్రమే నాటకంలో నిబంధించడం. వస్త్వైక్యమనగా ఒకేఒక కథను మాత్రమే నాటకంలో పొందుపరచడం. ఈ సంప్రదాయానికి మూల పురుషుడు గ్రీకు లక్షణవేత్త అరిస్టాటిల్. ఈయన కాలైక్యవస్త్వైక్యాలను మాత్రమే చెప్పినాడు. కాని స్థలైక్యాన్నిగూర్చి ప్రస్తావించనేలేదు. అరిస్టాటిల్ అతని కాలంనాటి గ్రీకువిషాదనాటకాలను అధ్యయనముచేసి ఈ సంప్రదాయాలను

పేర్కొన్నాడు. అయితే గ్రీకు నాటకకర్తలు వీటిని ఖచ్చితంగా అనుసరించినట్లు లేదు. సాఫోక్లీస్ అజాక్స్‌నాటకంలోనూ, ఇస్కిలస్ యూమెనైడ్స్‌లోనూ స్థలం మార్పు కన్పిస్తున్నది. ఇస్కిలస్ ఆగ్‌మెమ్నన్‌నాటకంలోను, యురిపిడీస్ సప్లయన్స్‌లోను స్థల కాలైక్యాలు కనిపించవు. దీనినిబట్టి ఐక్యాలను కొంత వరకు పాటించినారేగాని ఒక నియమంగా పెట్టుకోలేదని తేలుతున్నది.

ఇంతకూ ఈ సంప్రదాయమెందుకు ఏర్పడిందో తెలుసుకోవడం కూడ అవసరము. నాటి నాటకరంగపరిస్థితులే ఈ సంప్రదాయానికి కారణమని తోస్తున్నది. గ్రీకునాటకరంగస్థలానికి తెరఅంటూ లేదు. దృశ్యబంధ (setting) నిర్మాణము లేదు. అంకవిభజన లేదు. బృందగాయకులు రంగస్థలాన్ని విడిచి పెట్టకుండా నాటకారంభంనుంచి తుదివరకు రంగస్థలం మీదనే ఉంటూ అంకాన్నీ అంకాన్నీ అనుసంధిస్తూ ఉంటారు. వీరి సమక్షంలోనే నాటకమంతా నడుస్తుంది. బృందగాయకులు సామాన్యంగా పౌరపాత్రలు. వీరిని ఇల్లువిడిచి ఒకరోజుకంటె ఎక్కువకాలము ఆ ప్రదేశంలో ఉన్నట్లు చూపడం సహజముకాదని కాలైక్యాన్ని పెట్టుకొన్నట్లు తోస్తున్నది. అట్లాగే రంగాలంకరణము లేకపోవడం, బృంద గాయకులు కథాకాలక్రమణిక మూడుగంటలలో అనేకప్రదేశాలు కనిపించి నట్లు చూపడం సహజంకాదని స్థలైక్యాన్ని అనుసరించినట్లు భావించవచ్చు. ఏమైనా గ్రీకునాటకకర్తలు ఈ ఐక్యాలను నియమంగా పెట్టుకొన్నట్లు లేదు.

నాటకంలో ఉపకథలను ప్రవేశపెడితే ప్రేక్షకులమనస్సు ప్రధాన కథమీద పూర్తిగా నిలవక వికేంద్రీకృత మవుతుందనే భయంతో వస్త్వైక్యాన్ని పాటించిఉంటారు.

పునరుజ్జీవనకాలంలో ఈ ఐక్యాలు తప్పనిసరి నియమాలుగా తయా రైనవి. అయితే ఆనాటి రచయితలు ఆనాటి పరిస్థితులనుబట్టి కొంత సడలించు కొన్నారు.

"ఒకరోజులో ఒకే స్థలంలో ఒకేఒక సమగ్రక్రియ రంగస్థలాన్ని చివరివరకు ఆక్రమించుకొనేటట్లు చేయవలె"

అనే నియమము వారు పెట్టుకొన్నారు. అయితే కాలైక్యవిషయంలో భిన్నాభిప్రాయాలు వెలువడినవి. 12 గంటల కాలమని కొందరు, 24 గంటల కాలమని కొందరు, 5 గంటలకాలమని కొందరు వాదించసాగినారు. మరికొం దరు నాటకప్రదర్శనకాలము నాటకకథాకాలానికి సరిగా సరిపోవలె అని వాదించినారు.

స్థలైక్యవిషయంలోకూడ కొంత సడలింపు జరిగింది. స్థలము మారినా, స్థలాలన్నీ ఒక పట్టణంలో కథ జరిగినట్టుగా చూపుతూ అంకం మధ్యలో స్థలము మారకుండా ఉంటే చాలునని కొందరు భావించినారు. మరి కొందరు ప్రేక్షకుని కనుచూపుమేరలోని స్థలంలోనే నాటకము నడిపించవలెనని అభిప్రాయపడినారు.

షేక్స్పియర్ టెంపెస్ట్, కామెడీఆఫ్ఎర్రర్స్ లలో తప్ప ఇంకే నాటకంలోను ఈ ఐక్యత్రయాలు పాటించలేదు.

ఇక సంస్కృతనాటకాలలోకూడ ఈ మూడు ఐక్యాలు పాటించబడ లేదు. శాకుంతలంలో స్థలకాలు 10. కథాకాలము ఏడెనిమిది సంవత్సరాలు. ఉపకథలు రెండు. అయితే సంస్కృతలాక్షణికులు అంకంలో ఒకరోజు కాలంలో జరిగిన కథను నిబంధించవలెననీ, అంకానికీ అంకానికీ మధ్య ఎన్ని సంవత్సరాలు గడిచినా ఒక సంవత్సరమే గడిచినట్లు భ్రాంతి కల్పించవలెననీ చెప్పినారు.

కాలముమారినది. కాలంతోపాటు రంగస్థలపరిస్థితులు కూడా మారినవి. ఇపుడు తిరిగి ఈ మూడుఐక్యాలు కొంతవరకు అవసరమయినవి. నేటి నాటకరంగంలో వాస్తవికతకు ప్రముఖస్థానము లభించడంవల్ల దృశ్యబంధ నిర్మాణము(Setting) ఆవశ్యకమైనది. ఈ పరిస్థితులలో ఎక్కువ స్థలకాలు పెట్టుకొంటే సామాన్యంగా దృశ్యాల మార్పుకు సగంకాలము వ్యర్థమవుతుంది. అదీగాక వ్యయమెక్కువ అవుతుంది. అందుచేత నేటినాటకకర్తలు ఎక్కువగా ఒకే స్థలంలో నాటకమంతా నడుపుతున్నారు.

ఉదా:- ఆత్రేయ —"ఈనాడు". ఆమంచర్ల-"విశ్వంతర".

కాలైక్యాన్ని పాటించడానికికూడా ఎక్కువ యత్నము జరుగుతున్నది. ప్రతాపరుద్రీయకథాకాలక్రమణిక ఏడు ఎనిమిది నెలలు. విశ్వంతర కథాకాలక్రమణిక 12 గంటలు.

ఉపకథలు చొప్పిస్తే పాత్రలసంఖ్య పెరుగుతుంది. నాటకము పెరుగుతుంది. ప్రదర్శనకాలము హెచ్చుతుంది. ప్రేక్షకులదృష్టి వికేంద్రీకరణము కావచ్చు. అందుచేత ఆధునికనాటకాలలో ఉపకథలను సాధ్యమైనంతవరకు చొప్పించటంలేదు.

4 | రూపక భేదాలు
Forms of Drama

సంప్రదాయ గ్రీకు రూపకాలు

బృందగానం నుంచి క్రమేణా గ్రీకురూపక మెట్లా జనించినదో 'రూపకోత్పత్తి' ప్రకరణంలో తెలుసుకొన్నాము. ఇపుడు సంప్రదాయగ్రీకురూపక స్వరూపస్వభావాలు తెలుసుకొందాము. గ్రీకు రూపకాలు మూడురకాలు: 1. విషాదరూపకము **(Tragedy)**, 2. సాటిర్‌రూపకము **(Satyr Play)**, 3. ఆహ్లాదరూపకము **(Comedy)**.

విషాదరూపకము (ట్రాజెడీ)

ట్రాజెడీ అనే గ్రీకుపదానికి "మేకపాట" అని అర్థము. పూర్వము, దేవతోత్సవాలలో బలిమేకచుట్టూ తిరుగుతూ బృందగాయకులు పాటలు పాడేవారు కాబట్టి ఆ పాటలకు మేకపాటలని పేరువచ్చినదని కొందరు, బృందగాయకులకు మేకతోళ్లు బహూకరించేవారు కాబట్టి ఈ పేరు వచ్చినదని మరికొందరు అభిప్రాయ పడుతున్నారు. ఆతరవాత ఈ పాటలలో ఆవిర్భవించి, రూపొందిన రూపకాన్నికూడా ట్రాజెడీ అనే పేరుతోనే పిలవడం ఆచారమయింది.

విషాదంతో ముగిసే రూపకము విషాదరూపకమని సామాన్య నిర్వచనము.

మహోన్నతపదవిలోఉన్న ఒక వ్యక్తి అధఃపతనాన్ని చిత్రించే రూపకమే విషాదరూపకము. ఈ వ్యక్తినే నాటకపరిభాషలో నాయకుడంటారు.

ఈ నాయకుడు సకల సౌభాగ్యాలతో కీర్తిప్రతిష్ఠలతో తులతూగుతున్నవాడై ఉండవలె. అతనిలోని దుర్వ్యసనము, దుష్టత్వము, అవినీతి వల్లగాక అతనిలోని ఏదో ఒక చిన్నలోపము మూలంగా అతడు మహావిపత్తునకు పాల్పడి పతనము చెందినట్టు చిత్రించవలె.

విషాదరూపకనిర్మాణంలో ఐదుభాగాలుంటాయి. మొదటి భాగము ఇతివృత్తాన్ని పరిచయంచేసే ప్రస్తావన. ఇందులో స్థలము, కాలము సూచితమవు

తాయి. తరవాత బృందగాయకుల ప్రవేశగేయము. ఆ తరవాత ఐదుపాటలచే విభజితమైన ఐదు సంభాషణభాగాలు లేదా ఘట్టాలుంటాయి. చివరకు బృంద గాయకుల నిష్క్రమణగేయంతో రూపకము ముగుస్తుంది. ఈ ఐదుభాగాలే తర వాత ఐదు అంకాలుగా రూపొందాయి.

బృందగానము గ్రీకువిషాదరూపకాలలోని ప్రధానాంతర్భాగము. మొదట బృందగాయకుల సంఖ్య 50 ఉండేది. ఆ తరవాత ఈ సంఖ్య 12 కు తగ్గింది. వీరిని కొందరు గ్రీకునాటక రచయితలు రూపకపాత్రలుగా తీర్చిదిద్ది నారు. కొందరు కథకు సంబంధంలేనివారినిగా చిత్రించినారు. బృందగాయ కులు పాత్రల ప్రవేశాన్ని, శీలాన్ని, పుట్టుపూర్వోత్తరాలను ప్రేక్షకులకు తెలియ జేస్తారు. పాత్రలునిష్క్రమించినతరవాత రంగస్థలము ఖాళీగా ఉండకుండా వీరు రంగస్థలం మీదే ఉండి ప్రేక్షకులను వినోదపరుస్తూ రంగాలను అనుసంధి స్తారు. నాయికా నాయకులకు ఇష్టసఖీసఖులుగా వ్యవహరిస్తూ వారి సుఖదుఃఖా లను విని ఓదారుస్తారు. కథమీద, సంఘటనలమీద, మానవజీవితంమీద వ్యాఖ్యానిస్తూఉంటారు. ఈ బృందగాయకులు గ్రామపెద్దలు మొదలైనవారికి ప్రాతినిధ్యము వహిస్తారు. వీరందరినీ కలిపి ఒకే ఒక పాత్రగా భావించు కోవచ్చు. నాటకకర్తలు ఈ బృందగానం ద్వారానే తమ సొంతభావాలను వ్యక్తీ కరిస్తూంటారు.

గ్రీకు విషాదనాటకాలలో మరణము మొదలైన ప్రధానక్రియలు రంగస్థలం మీదగాక నేపథ్యంలో జరుగుతాయి. నేపథ్యంలో జరిగిన క్రియా విషయము ప్రేక్షకులకు తెలియజేయడానికి దూత, దాది అనే రెండు పాత్రలను గ్రీకునాటకకవులు సృష్టించుకొన్నారు. నేపథ్యంలో క్రియ ముగిసిన తర్వాత ఈ రెండు పాత్రలలో ఒకటి రంగస్థలంమీదకువచ్చి, ఆ క్రియను పూసగుచ్చి నట్లు వర్ణించి చెబుతుంది.

మానవునిలోని శోకభయోద్వేగాలను క్షాళనముచేయడమే విషాద రూపకపరమాశయము. ప్రఖ్యాత గ్రీకునాటకలక్షణవేత్త అరిస్టాటిల్ తన కాలం నాటి విషాదనాటకాలను అధ్యయనముచేసి "పొయెటిక్స్" (Poetics) అనే లక్షణ గ్రంథంలో ట్రాజెడీకి కిందిలక్షణముచెప్పినాడు.

"గంభీరమును, స్వయం సంపూర్ణమును, సమగ్రము, నియమితపరిమా ణాత్మకమును అయి, రూపకంలోని వివిధాలైన భాగాలలో వేరువేరుగా కన్పట్టె,

కళాత్మకాలైన భాషాలంకారాలతో అలంకరింపబడి, కథనాత్మకంగాక క్రియాత్మకమై శోకభయాల మూలంగా ఆయా ఉద్వేగాలకు ఉచితమైన శాళన కలిగించేది ట్రాజెడీ"[1].

దీనినిబట్టి అరిస్టాటిల్ ట్రాజెడీకి ఆరు అంగాలను చెప్పినాడని స్పష్టమవుతున్నది — 1. ఇతివృత్తము, 2. పాత్రచిత్రణము, 3. శైలి, 4. చింతన, 5. దృశ్యము, 6. గేయము.

నాయకుని మృతితో విషాదరూపక మంతముకావలెనని అరిస్టాటిల్ నియమము పెట్టలేదు. కాని ఆచరణలో మాత్రము రచయితలు నాయకుని మృతితో విషాద నాటకాలను అంతము చేసినారు. దానిని పురస్కరించుకొని నాయకుని మృతి ఒక నియమంగా విషాదరూపకాన్ని లాక్షణికులు ఇట్లా నిర్వచించినారు. "ఉన్నతస్థితిలోని మానవుని మృతికి దారితీసే అపూర్వవిపత్తుతో కూడిన కథ లేదా అపూర్వవిపత్తును కొనితెచ్చే మానవ క్రియలు, ఆమానవుని మృతితో అంతమయ్యే కథ ట్రాజెడీ"[2]

ఈ అపూర్వవిపత్తుకు కారణము బాహ్యమైనదిగాని, ఆంతరమైనదిగాని కావచ్చు. రెండు ఆధ్యాత్మిక శక్తులమధ్య, కఠిన చట్టాలకు మొండి పట్టుదలలకు మధ్య సంఘర్షణ కావచ్చు.[3]

---

1. "Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation (catharsis) of the emotions."

—"Poetics" Ch. 6, Bucher's Translation.

2. "A tragedy is a story of exceptional calamity leading to the death of man in high estate or the story is one of human actions producing exceptional calamity and ending with the death of such a man."

—A C. Bradley, "Shakespearean Tragedy," Pp 1—2.

3. "The Calamity is due to conflict—external, internal—between spiritual forces, between iron laws and stubborn will"

—Rhetoric Notes, Pp 77.

కొన్ని ప్రసిద్ధ గ్రీకు ట్రాజెడీలు

1. ఇస్కిలస్ (Aeschylus) రచనలు: అగ్‌మెమ్నన్ రూపకత్రయము (Agamemnon Trilogy), సప్లయన్ట్స్ (Suppliants), ప్రామిథియస్‌బౌండ్ (Prometheus Bound).

2. సాఫోక్లిస్ (Sophocles) రచనలు: ఈడిపస్ రూపకత్రయము (Oedipus Trilogy), అజాక్స్ (Ajax), ఎలెక్ట్రా (Electra).

3. యురిపిడస్ (Euripides) రచనలు : మీడియా (Medea), సైక్లాప్స్ (Cyclops), హిపోలిటస్ (Hippolytus).

సాటిర్ రూపకము (Satyr Play)

సాటిర్‌లు అశ్వముఖులైన అరణ్యదేవతలు. బృందగాయకులు సాటిర్‌లవలె వేషము వేసుకొని, తోళ్లుకప్పుకొని, తోకలు పెట్టుకొని ఆడుతూ పాడుతూ ఈ రూపకాలను ప్రదర్శించేవారు. కాబట్టి వీటికి సాటిర్ రూపకాలనే పేరు వచ్చింది. ఇది గ్రీకునాటకపోటీలలో ప్రదర్శించే విషాదరూపకత్రయా నికి అనుబంధరూపకము.

సాటిర్‌రూపకాలలోని కథ సామాన్యంగా సాహసకృత్యాలకు సంబం ధించినది. ఒక్కొక్కప్పుడు విషాదరూపకత్రయంలోని నాయకులుగాని, పురాణకథానాయకులుగాని, హాస్యాస్పదమైన పరిస్థితులలో సాటిర్‌ల మధ్య చిక్కుకొన్న ఘట్టము వీటిలో చిత్రితమవుతుంది. సాటిర్ రూపకాలకు, ట్రాజెడీకి రూపంలో సామ్యమెక్కువ. ఈ రెంటిలోను నిర్దిష్ట ఘట్టాలను బృంద గేయాలు ఒక్కొక్కప్పుడు వేరు చేస్తాయి. ఒక్కొక్కప్పుడు కలుపుతాయి. సాటిర్ నాటకాల ఛందస్సు ట్రాజెడీ ఛందస్సే. అసభ్య ప్రక్రియలు, అతివేగ నృత్యము, కడుపు చెక్కలయ్యే హాస్యము, అసభ్య భాషణ, అసభ్య అవయవ విన్యాసము సాటిర్ రూపకాల లక్షణాలు.

యురిపిడీస్ రచించిన "సైక్లొసాప్స్", సాఫోక్లిస్ రచించిన "ట్రాకర్స్" అనే సాటిర్‌రూపకఖండాలు మాత్రమే ఇప్పుడు లభ్యమవు తున్నాయి.

ఆహ్లాద రూపకము (Comedy)

"కామెడీ" అనే గ్రీకుపదానికి 'కేరింత గీతము' అని అర్థము, డయోనిసస్ ఉత్సవాల ఊరేగింపులోని అసభ్య భాషణ, కేరింతలు, ఆటలు,

నృత్యం నుంచి కామెడీ ఆవిర్భవించినదని అరిస్టాటిల్ అభిప్రాయము. ఈ ఊరే గింపులో పాల్గొనేవారు జంతువుల వేషాలు వేసుకొనేవారనీ, అందువల్ల దానికి కామెడీ అనే పేరు వచ్చినదనీ కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు.

విమర్శకులు కామెడీలను పురాతన (Classical), మధ్యకాల (Middle), నవీన (New) కామెడీలుగా విభజించినారు.

పాత కామెడీలలో ఇతివృత్తమెక్కువగా స్థానికవిషయాలకు సంబంధించినది. నగర జీవితంలోని విషయాలనుగాని, వ్యక్తులనుగాని, భావాలనుగాని, రాజకీయాలనుగాని నిర్మొహమాటంగా అవహేళన చేయడం పాత కామెడీలలో ప్రాధాన్యము వహిస్తుంది. ఈ రకంరూపకాలు విమర్శ, అవహేళన, చమత్కారము, అసభ్యభాషణ, వికటత్వము, దూషణ, సంగీతాల మిశ్రమరూపాలు.

పాత కామెడీలలో బృందగాయకులు ముందుగా ప్రవేశిస్తారు. వీరికి నటునితోగాని, ఇద్దరు నటులతోగాని వివాదము చెలరేగుతుంది. చర్చ జరుగుతుంది. తుదకు బృందగాయకులు ప్రేక్షకులతో మాటాడతారు. వీటిలో ఒకే ఒక సన్నివేశాన్ని తీసుకొని దానిని పెంచి, ఒకదానితో ఒకదానికి ఎక్కువ సంబంధం లేని రంగాలుగా రూపొందించడం సామాన్యంగా జరుగుతూ ఉంటుంది. నాటక కర్త నాటకభ్రమను వదలివేసి స్వీయవిషయాలను ప్రేక్షకులతో మాటాడతాడు. వీటిలో సాంఘికదురాచారాలను పరిహసించడం పరిపాటి.

మధ్యకాలపుకామెడీలో పాతకామెడీలక్షణాలు ఎక్కువగా గోచరించవు. కేరింతల గొడవలుండవు. వీటిలో బృందగాయకుల ప్రాధాన్యము తక్కువ. నాటక భ్రమ (dramatic illusion) కు ప్రాధాన్యము హెచ్చు. వీటిలో స్త్రీ పురుషసమానభావవాదాన్ని అవహేళన చేయడం పొడగడుతుంది. వ్యక్తి దూషణ తగ్గింది. రాజకీయనాటకంగా కాక కేవలము సాంఘికనాటకంగా రూపొందింది. కథావిన్యాసంలో పరిణామము గోచరిస్తుంది. సాంఘికజీవితము రూపక భూమిక అయింది.

ఉదా :- పార్లమెంటులో స్త్రీలు. భాగ్యదేవత.

నవీన కామెడీలో కోపిష్టి వృద్ధు, ప్రతివిషయంలో కలుగజేసుకునే బానిస, అనాథబాలిక మొదలైన రూఢిపాత్రలు, సాంప్రదాయిక కథావిన్యాసము ఎక్కువగా కన్పిస్తాయి. ఇవి గృహ వాతావరణాన్ని చిత్రించే హాస్యనాటకాలు. బృందగానానికి కథకు సంబంధము ఉండదు. కొన్ని నాటకాలలో బృందగాయ

కులను తప్పతాగి తూలుతూ, పాటలు పాడుతూ ప్రవేశించే తాగుబోతులుగా రూపొందించినారు. సాధారణంగా ఈరకం నాటకాలు వ్యక్తుల అదృష్టదుర దృష్టాలను చిత్రిస్తూంటాయి. రంగస్థలంమీద ఒకరిమాట ఒకరికి వినబడనట్టుగా వ్యవహరించే సంప్రదాయము ఈ నాటకాలలోనే ప్రారంభమయింది.

అరిస్టాటిల్ కామెడీకి ఇట్లా లక్షణము చెప్పినాడు. "బాధాకరము వినాశకరమునుగాని, ఏదో ఒక లోపమును లేదా అసహ్యాకరమగు విషయమును ప్రతిపాదించి మానవుని నిత్యజీవితమునందలి వ్యక్తులకంటె అధమునిగా చిత్రించెడిది కామెడీ."[1] —డా. పి. యస్. ఆర్. అప్పారావు అనువాదము.

కామెడీకి మచ్చుతునకలు

అరిస్టోఫేన్స్ (Aristophanes): కప్పలు (Frogs), తూనీగలు (Wasps), పార్లమెంటులో స్త్రీలు (Women in Parliament).

మెనాండర్ (Menander): హీరో (Hero), సామియా (Samia), పెర్సిరోమిన్ (Persi Romin)

రోమన్ ఆహ్లాదరూపకము (Roman Comedy)

ప్రాచీన గ్రీకు ఆహ్లాద నాటకాల ఒరవడినే వెలువడినవి - రోమన్ ఆహ్లాద రూపకాలు. వీటిలోని పాత్రలు సాధారణంగా వ్యక్తులకుగాక జాతులకు (Types) ప్రతీకలు. లోభులు, దుబారా ఖర్చుచేసే వ్యక్తులు, పిరికిపందలు, తంత్రాలుపన్నే బానిసలు, అసూయాపరలైన భార్యలు, డప్పాలుకొట్టే నావికాధికారులు, కుంటెనకత్తెలు వంటివారు ఆహ్లాదరూపకాలలోని రూఢిపాత్రలు (Stock characters).

రోమన్ నాటకాలలోని స్త్రీ పాత్రలు ప్రత్యక్షంగా గౌరవకుటుంబాలకు చెందినవారుగాక వేశ్యలో, గౌరవకుటుంబంలో పుట్టి దురదృష్టవశాత్తూ చిన్నతనంలోనే తప్పిపోయి, సామాన్య కుటుంబంలోనో, బానిసలుగానో పెరిగిన కన్యలో అయిఉంటారు. రోమన్ ఆహ్లాదనాటకాలలోని కథానరళి సామాన్యంగా ఇట్లా ఉంటుంది— ఒక యువకుడు ఒక బానిసబాలికను ప్రేమిస్తాడు. ఆ బాలికను కొని వివాహమాడటానికి సొమ్ము కావలె. ఆ సొమ్ము సంపాదించడానికి నౌకరు

---

1. "Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type............it consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive."

సహాయంతో ఎత్తులు వేస్తాడు. ఏదోవిధంగా తండ్రిని మోసగించికాని, మరేదో విధంగాకాని డబ్బు సంపాదిస్తాడు. చివరకు ఆ బానిసబాలిక సామాన్యకుటుంబంలో పుట్టినది కాదని, గౌరవకుటుంబంలో పుట్టి తప్పిపోయినబాలిక అనీ తేలుతుంది. కుహనాలు, కుతంత్రాలు, డబ్బు సంపాదన, యత్నాలు, ప్రేమ, వివాహాలు రోమన్ ఆహ్లాదనాటకాలలో ప్రాధాన్యము వహిస్తూంటాయి.

నృత్య రూపకము (Ballet)

నేపథ్యజంత్రగాత్రసహకారంతో, నృత్యమూకాభినయాల ద్వారా కథను, క్రియలను ద్యోతకంచేసే నాటకకళారూపము నృత్యరూపకము. ఇందులో మూకాభినయమే కాని, వాచికాభినయము ఉండదు. అంగవిక్షేపము, సంచాలనము, హావభావాలు దీని భాష. నృత్యము, సంగీతము, కథావిన్యాసము, రంగాలంకరణ, నృత్యరూపకంలో సమ్మేళనము చెందుతున్నాయి. ఈ నృత్యకళాబీజాలు చరిత్రకు అందనికాలంనుంచి మానవజీవితంలో నెలకొనేఉన్నాయి.

ప్రప్రథమసంగీతరూపకాలలో సంగీతము, అభినయము ప్రధానాంశాలు. సంగీతము, నృత్యము ప్రత్యేకకళలుగా అభివృద్ధి చెందడంలో అవి నాటకానికి లోబడి ఉండకుండా రెండూ కలిసి ప్రత్యేకకళలుగా నెలకొని, నాటకాన్ని సూత్రప్రాయంగా గ్రహించి తాము ఆధిక్యము వహించినవి.

యూరప్‌ఖండంలో, వార్సేల్సులో, 1581లో ప్రథమంగా నృత్యరూపక ప్రదర్శనము జరిగిందని చరిత్రకారుల మతము. 1661లో పధ్నాలుగవ లూయీ పారిస్‌లో జాతీయనృత్యపరిషత్తును (Royal Academy of Dancing) స్థాపించినాడు. రాజాస్థానాలలో స్త్రీలు నృత్యాలు చేయడం జరిగినా, 1681 వరకు ఏ నర్తకీ యూరపులో బహిరంగ రంగస్థలాలమీద నృత్యము చేయలేదని తెలుస్తున్నది.

ఇటీవలివరకు నృత్యరూపకాలలో పౌరాణికకాలంలోని దుస్తులనే ధరించేవారు. పిగ్మేలియన్‌లో నటించిన మేరీశాలీ మజ్లిన్‌దుస్తులతో రంగంమీదకు నృత్యం చేయడానికి రావడం నాటి వస్త్రాలంకరణలో ఒక విప్లవమే!

కాలి బొటనవేలిమీద నిలబడి నృత్యము చేయడం 1830కి గాని అమలులోకి రాలేదు. దీనిని టాగ్లియోని (Taglioni), ఎల్సర్ (Elsur) లు ప్రచారంలోకి తెచ్చినారు. 19వ శతాబ్దంలో బిగువైన దుస్తులను ధరించడం

పరిపాటి అయింది. పురుషపాత్రలకన్నా స్త్రీ పాత్రలకు ప్రాముఖ్యము హెచ్చింది. పాదరక్షలు లేకుండా నృత్యం చేయడాన్ని 1901లో అమెరికాకు చెందిన ఇసాడోర్ డంకన్ (Isodore Duncan) ప్రవేశపెట్టింది. ఈ నృత్యరూపక విధానాన్ని కళారూపంగా తీర్చిదిద్దిన వారిలో ప్రముఖుడు జీన్‌జార్జినోవెరీ (Jean George Novery). దీనితో ఆహార్యరంగాలంకరణలకు ప్రాముఖ్యము తగ్గి, భావప్రకటనకు విలువహెచ్చినది.

నృత్యరూపకాలు స్వరకల్పనతో 19వ శతాబ్దిలో ప్రచురితము కాసాగినవి. రష్యాలో నృత్యరూపక శిల్పము మహోన్నత దశను అందుకొన్నది. దానికి ఉదాహరణంగా శ్వాన్‌లేక్ (Swan Lake), ఆర్ఫియస్ (Orpheus) వంటి రూపకాలను పేర్కొనవచ్చు.

ఆపెరా (Opera)

పాఠ్యంలోని ప్రతిమాట రాగతాళయుక్తంగా పాడే దృశ్యకావ్యమే ఆపెరా. అందువల్ల ఈ రూపకప్రదర్శనలో జంత్రగాత్రాలు ఎక్కువ ప్రాధాన్యము వహిస్తవి. ఆపెరాలు రెండురకాలు : 1. సంభాషణలు పూర్తిగా గేయరూపంలో సాగేవి. 2. గేయసంభాషణలను ఒకదానితో ఒకటి అనుసంధించడానికి వచనంగాని, పద్యంగాని ఉపయోగించేవి.

ఆపెరా ఒక ప్రత్యేకరూపము ధరించక పూర్వంనుంచే రూపకాలలో ఆపెరా లక్షణాలు పొందుపడిఉన్నాయి. ఇటలీలోని గోపరూపకాలు (Pastorals) ఇంగ్లండులోని కరాళరూపకాలు (Masks) ఇందుకు ఉదాహరణలు.

ఆపెరా ఇతివృత్తాలు పురాణాలనుంచి, చరిత్రలనుంచి ఎక్కువగా గ్రహించబడినాయి. హోమర్ (Homer), టాసో (Tasso), వర్జిల్ (Virgil) ల రచనలు ఈ ఇతివృత్తాలకు కోశాలు. రాజులు, రాణులు, సేనానులు, బానిసలు ఇందులో వచ్చే ముఖ్య పాత్రలు. ఆపెరాలు సాధారణంగా సుఖాంతంగా ముగుస్తాయి. సంగీతంతోపాటు, రంగాలంకరణ కూడా ఇందులో ప్రాముఖ్యము వహిస్తున్నది.

ఇందులో రూపకక్రియ (dramatic action) కంటె సంగీతమే ముఖ్యము. రంగస్థలంనుంచి ఒక పాత్ర నిష్క్రమించవలసివస్తే 'ఇదుగో వెడుతున్నాను' అంటూ పాటపాడి నిష్క్రమించడం పరిపాటి.

రాను రాను ఆపెరా ఆరు రూపాలలో అభివృద్ధి చెందింది. 1. హాస్య ఆపెరా (Comic opera), 2. బేలడ్ ఆపెరా (Ballad opera), 3. రొమాంటిక్ ఆపెరా (Romantic opera), 4. స్లావొనిక్ ఆపెరా (Slavonic opera) 5. లైట్ ఆపెరా (Light opera), మోడర్న్ ఆపెరా (Modern opera).

ఈనాడు సుప్రసిద్ధనాటకాలను ఆపెరాలుగా రూపొందించడం పరిపాటి అయింది.

త్యాగరాజు వ్రాసిన నౌకాచరితము, ప్రహ్లాద చరిత్రము తెలుగులోని ఆపెరాలకు ఉదాహరణలు.

మిశ్రరూపకాలు (Mixed Types)

నాటకము మానవుని జీవితమంతా చిత్రించదు. జీవితంలో ఆసక్తిదాయకమైన ఏ ఒకటి రెండు ఘట్టాలనో చిత్రిస్తుంది. ఆ ఘట్టము సంపూర్ణ విషాద ఘట్టముకావచ్చు లేదా రెంటి సమ్మిశ్రణము కావచ్చు.

సంపూర్ణవిషాద ఘట్టాలను చిత్రించే రూపకాలను శుద్ధ విషాద రూపకాలు (Pure Tragedies) అంటారు. అట్లాగే సంపూర్ణ-అహ్లాదఘట్టాన్ని చిత్రించే రూపకాలను శుద్ధ ఆహ్లాదరూపకాలు ((Pure Comedies) అంటారు. విషాద ఆహ్లాదసమ్మిశ్రరూపకాలను మిశ్రరూపకాలు (Mixed Types) అంటారు.

1. ఆహ్లాదము ఏమాత్రము ఉండని రూపకాలు శుద్ధ విషాద రూపకాలు. చివరకు ప్రధాన పాత్రల మృతితో రూపకమంతమవుతుంది. ఈడిపస్ రాజు (Oedipus Rex), ఊరుభంగము (సం), రామరాజు (తె) ఇందుకు ఉదాహరణలు.
2. నాటకంలో అక్కడక్కడా ఆహ్లాదచ్ఛాయలు ఉన్నా అవి విషాదానికి దారి తీసే నాటకాలు - ఉదాహరణకు ఉత్తరరామ చరిత్ర (సం), హరిశ్చంద్ర (తె), చిత్రనళీయం (తె), కింగ్‌లియర్ (King Lear)
3. ఉపశమనం (relief) కోసమో, విపర్యయం (contrast) కోసమో ఆహ్లాదము కొంతఉన్నా విషాదాంతమయ్యే నాటకాలు - ఉదాహరణకు మేక్‌బెత్ (Macbeth).
4. విషాదము, ఆహ్లాదము సమపాళ్ళలో ఉండే నాటకాలు.

ఉదా॥ ఛేంజ్‌లింగ్ (Changeling), మృచ్ఛకటికము (సం.)
రోషనారా (తె.).

5. ప్రధానంగా హాస్యకథ, విషాదఉపకథ సమ్మిశ్రము :
ఉదా॥ వింటర్స్‌టేల్ (The Winter's Tale)

6. కావ్యన్యాయము (Poetic Justice) పాటించి, మంచివారికి శుభము, దుష్టులకు శిక్ష ఇచ్చే నాటకాలు—
ఉదా॥ మృచ్ఛకటికము (సం.), చంద్రహాస (తె.).

7. శుభాంతమయ్యే డ్రేములు (Drames). "డ్రేమ్ వ్యక్తిత్వాన్ని చిత్రిస్తుంది; నిజమైన కామెడీ పాత్రలజాతులను (Types) తెలుపుతుంది."[1]

8. హాస్యంతో కూడిన గంభీరేతివృత్తంకల నాటకాలు.
ఉదా॥ సీక్రెట్ లవ్ (Secret Love)

9. మెలోడ్రామాలు.

10. కావ్యన్యాయంతో అంతమయ్యే వ్యంగ్య రూపకాలు
ఉదా॥ వాల్పోన్ (Volpone)

11. సంభాషణలు, ఇతివృత్తము హాస్యరస ప్రధానాలై సుఖాంతంగా పరిణమించే ఆహ్లాదరూపకాలు.
ఉదా॥ మెర్రీ వైవ్స్ ఆఫ్ విండ్సర్ (The Merry Wives of Windsor),
కంఠాభరణము (తె.).

మూకరూపకము (Pantomime)

వాచికాభినయాన్ని తోసిరాజని, ఆంగికాభినయానికి ప్రాధాన్యమిస్తూ, ఆహార్యసాత్త్వికాభినయాల సహాయంతో స్వగత, పరగత భావాలను వ్యక్తీకరించే విధానాన్ని 'మూకాభినయము' అంటారు. అట్టి మూకాభినయంతో నిర్వహించే రూపకము మూకాభినయ రూపకము లేదా మూకరూపకము.

---

1 "A drame invariably deals with personality, while true comedy deals with types and classes. Comedy is separated from the drame by the substitution of type for individual, insensibility for emotion, moral sentiment for pure artificiality."
—"Introduction to Dramatic Theory", Allardyce Nicoll.

పాశ్చాత్యదేశాలలో 'pantomime' అనే పదము వివిధ కాలాలలో విభిన్నమైన అర్థాలలో వాడబడినది. అన్నింటిలోను ముఖ్యమైన లక్షణము వాచికము లోపించడమే! ఇటలీలోని పెద్ద నాటకశాలలలోని వేలాది ప్రేక్షకులకు వాచికము సరిగా వినబడదనే ఉద్దేశ్యంతో కేవలము మూకాభినయాన్నే ప్రధానంగా గ్రహించి రూపకాలను ప్రదర్శింపడం ప్రారంభించినారని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము.

ఇటలీలోని మూకాభినయాలకు మూలము కరాళ (Masks) రూపకాలు.

వాచిక ప్రధానమైన రూపకాలు ప్రారంభము కావడంతో మూక రూపకాల ప్రదర్శనము వెనకపడినది. అయినా ఇప్పటికీ క్రిస్మస్ సమయంలో మూకరూపకాలు ప్రదర్శింపబడుతూనే ఉంటాయి.

కేరళ 'కథాకళి' మూకరూపకానికి చక్కని ఉదాహరణ. ఇందులో నేపథ్య గద్యపద్యాత్మక వాచికానికి, జంత్రవాద్యాలకు అనుగుణంగా వాచికార్థాన్ని అంగవిన్యాసంద్వారా నటులు వ్యక్తీకరిస్తారు.

తెలుగులో తోలుబొమ్మల, కట్టెబొమ్మల ప్రదర్శనాలలో మాటలుండవు. నేపథ్యంలోనుంచి వాచికము చదవబడుతుంది. కాని ఇందులో ఆడే బొమ్మలు నిర్జీవ ప్రతిమలు కాబట్టి వీటిని మూకరూపకాలుగా పరిగణించడంలేదు. ఇటీవల వెలువడిన అనిసెట్టి సుబ్బారావు 'శాంతి', గిడుతూరి సూర్యం 'మానవుడు' తెలుగులో వచ్చిన మూకరూపకాలు.

వాచిక ప్రధానమైన నాటకాలలోకూడా మూకాభినయము విశిష్టమైన పాత్ర వహిస్తుంది. ఒక పాత్రభాషణము జరుగుతూఉండగా, ఇతరపాత్రలు మూకాభినయం ద్వారా ఆ భాషణకు ప్రతిచలనము చూపుతారు. ఈ మూకాభినయాన్నే ('Silent action') అని, దానికి విశిష్టస్థాన మిస్తున్నాము. ఈ మూకాభినయము ఒరిపిడిరాయిగా నటుని సామర్థ్యాన్ని పరీక్షిస్తారు.

5 | ఆధునిక నాటకరంగము

కొన్ని వాదాలు

వాస్తవికతా వాదము (Realism)

పందొమ్మిదవశతాబ్దము మధ్యభాగానికి, అంతవరకు ప్రబలంగా ఉంటూ వచ్చిన కాల్పనికోద్యమము (Romanticism) మెల్లగా అదృశ్యము కావడం ప్రారంభించింది. స్వాతంత్ర్యము, సమానత్వము, సౌభ్రాత్రము వంటి ఆదర్శభావాల స్థానంలో ప్రపంచంలోని అశేషమైన పీడిత ప్రజల సమస్యలు ప్రధానమైనాయి. ఈమార్పుకు పారిశ్రామిక విప్లవము మొదటి కారణము. ఈకాలం లోనే ఆగస్టస్ కామ్టే వంటి సాంఘికశాస్త్రవేత్తలు సమాజశ్రేయస్సును ప్రాథమిక సూత్రంగా భావించి దానిని సాధించడానికి శాస్త్రీయమైన దృక్పథాన్ని అలవరచు కోవలెనన్న సిద్ధాంతాలను ప్రపంచించినారు. వీటికి డార్విన్ సిద్ధాంతము తోడైనది. వీటిఅన్నింటి వల్ల సమాజశ్రేయస్సు కోసము శాస్త్రీయమైన, సత్యదూరముకాని ఒక విధానాన్ని అవలంబించడం తప్పనిసరి అయింది. పంచేంద్రియాల అనుభవానికి అందేదే నిజమైన సత్యమని, అట్టి సత్యాన్ని గ్రహించి దానికి అనుగుణంగా మానవజీవితాన్ని తీర్చిదిద్దుకోవడమే మానవుల మనుగడకు అవశ్యకమని ఈ కొత్తతరము సిద్ధాంతీకరించు కొన్నది. ఇది సాహిత్యంలో వచ్చిన వాస్తవిక వాదానికి మూలరూపము.

రంగస్థలం మీద వాస్తవికవాదం

1850 నాటికి స్వభావవాదము కళారంగంలో ప్రముఖమైనసిద్ధాంతంగా రూపొందింది. 1860 నాటికి ఫ్రెంచినాటకకర్తలు దీనిని తమ నాటకాలకు కూడా అనువర్తింపచేసినారు. దీనిని అనుసరించినాటకకర్త వాస్తవిక ప్రపంచాన్ని గురించి యథార్థమైన వర్ణన చేయవలెననీ, అట్టి యథార్థ వర్ణన వ్యక్తిగతమైన పరిశీలన మీద ఆధారపడి ఉంటుంది కాబట్టి తన అనుభవానికి అందుబాటులోఉన్న, తన చుట్టూ ఉన్న సమాజాన్ని గురించి మాత్రమే

వ్రాయవలెనని సిద్ధాంతీకరించడం జరిగింది. అంతేకాదు, నాటకకర్త సాధ్యమైనంత వరకు ఆత్మాశ్రయతను (Subjectivity) తోసిపుచ్చి, పరాశ్రయమైన (Objective) విధంగానే రచన చేయవలెననడం కూడా అమోదించబడింది.

ఈ సూత్రాలను అనుసరించే నాటకకర్తలు సమకాలీనసమాజాన్ని చిత్రించడం ప్రారంభించినారు. ఈ వాస్తవికచిత్రణ కాల్పనికచిత్రణలో లేని నిజాన్ని వెల్లడిస్తుందనీ, అట్టి నిజాన్ని గ్రహించినప్పుడు ఈప్రపంచంలోని లోటుపాట్లను గ్రహించి వాటి నివారణకు కృషిచేసే అవకాశము ఉంటుందనీ ఈ స్వభావవాదుల వాదన.

ఈ యథార్థచిత్రణము కథాస్వీకరణంతో ప్రారంభమై, రానురాను పాత్రచిత్రణంలో, రంగాలంకరణలో, నటనలో పరిపూర్ణతను పొందింది. ఈవిధమైన యథార్థచిత్రణము ఫ్రాన్సులో యూజీన్ స్క్రైబ్, అలెగ్జాండర్ డ్యూమాలతో ప్రారంభమై, నార్వేకు చెందిన ఇబ్సెన్‌లో పరాకాష్ఠకు చేరింది.

ఇబ్సెన్

ఆధునికనాటకచరిత్రలో ఇబ్సెన్ (1828 - 1906) కు ఒక విశిష్టమైన స్థానమున్నది. నాటకచరిత్రగతిని ఆకాశంలో విహరించే కాల్పనిక గాథలనుంచి భూమిమీదకు తీసుకొనివచ్చి యథార్థచిత్రణకు కావ్యత్వము కల్పించిన భగీరథు డాయన. ఈయన వ్రాసిన **Pillars of Society, A Doll's House, Ghosts, An Enemy of the People, The Wild Duck** వంటి నాటకాలలో సామాజికసమస్యలను ప్రతిభావంతంగా చిత్రించినాడు. తన నాటకంలోని ప్రతి ముఖ్యమైన పాత్రను తాను చెప్పదల్చుకొన్న మూలసూత్రానికి అనుసంధానించడం, తద్వారా పాత్రలకు, రచయిత మనోభావాలకు అవినాభావ సంబంధాన్ని సాధించడం ఇబ్సెన్ శిల్పంలోని ప్రాథమికతత్త్వము. స్వభావసిద్ధమైన మాటలు, చేతలు, పాత్రగతమైన స్వభావాన్ని వెల్లడింపచేయడం కూడా ఇబ్సెన్ శిల్పంలోని ముఖ్యలక్షణము. ప్రతిపాత్రవెనక తగిన సామాజికవాతావరణాన్ని చిత్రించినాడు ఇబ్సెన్.

అంతకుముందే ప్రసిద్ధమైఉన్న 'Well-made play' ను స్వీకరించి అందులోని స్వగతాలను, పాత్రలు రహస్యస్థలాలలో దాగి కనబడకుండా సంభాషణలను పొంచి వినడంవంటి పద్ధతులను త్యజించి నాటకరచనలో స్వాభావికమైన లక్షణాలను ప్రవేశపెట్టినాడు ఇబ్సెన్. చివరిరోజులలో వ్రాసిన

నాటకాలలో సమాజానికి బదులు వ్యక్తిని, కేవలము యథార్థచిత్రణ స్థానే ప్రతీకచిత్రణను చూపినా, ఇబ్సన్ తరవాతితరాలవారికి వాస్తవికనాటక రచయితగానే గోచరిస్తాడు.

ఈ సిద్ధాంతాన్ని అనుసరించినవారిలో వివిధదేశాల నాటకరచయితలు ఉన్నారు. ఇంగ్లండులో పినెరో, గాల్స్వర్దీ, జోన్స్, బెర్నార్డుషాలు ఈ వర్గంలో చేర్చదగిన ప్రముఖ రచయితలు. ఇబ్సన్ అనుయాయులలో షా ప్రముఖుడు. అయితే ఇబ్సన్ గంభీరతాప్రధానమైన నాటకాలను (Serious plays) వ్రాస్తే, షా వ్యంగ్యప్రధానమైన నాటకాలను వ్రాసినాడు. అయినా సమాజశ్రేయస్సును, మానవుల ప్రవర్తనను దృష్టిలో ఉంచుకొని నాటకాలు వ్రాయడంలో షా తన గురువైన ఇబ్సన్‌నే అనుకరించినాడు.

వాస్తవికతావాదాన్ని అనుసరించి నాటకాలు వ్రాసిన రచయితలలో రష్యనులుకూడా ప్రముఖులే. నికలాయ్ గొగోల్, ఇవాన్ టర్జనేవ్, ఆంటన్ చెకోవ్‌లు ఇక్కడ పేర్కొనదగినవారు. చెకోవ్ వ్రాసిన **The Sea Gull, Uncle Vanya, Cherry Orchard;** గొగోల్ వ్రాసిన **Inspector General;** టర్జనీవ్ వ్రాసిన A Month in the Country చెప్పుకోతగ్గవి.[1]

స్వాభావికతావాదము (Naturalism)

ఒకపక్క వాస్తవికతావాదము నిలదొక్కుకొంటూ ఉండగానే, వేరొక వంక దాని తీవ్రరూపమైన స్వాభావికతావాదము ప్రారంభమైంది. "వాస్తవిక జీవితానికి యథార్థచిత్రణ" అన్న నియమాన్ని ఈ రెండువాదాలు అనుసరించినా, స్వాభావికతావాదము మరోమెట్టు ముందుకుపోయి, కళాత్మక వ్యక్తీకరణము కేవలము శాస్త్రీయ పద్ధతులద్వారానే జరగవలెనని, మానవుల ప్రవర్తన అంతా ఆనువంశిక (heridity) వాతావరణాల మీదనే ఆధారపడిఉంటుందనీ నిర్ధరించింది. ఈ వాదానికి నిర్దేశకుడు ఎమిల్‌జోలా. ఆంద్రీఆంటోయిన్ వ్రాసిన "The Butchers" అనే ఏకాంకిక ఈవిధంగా వ్రాసిన నాటకాలలో మొదటిది. జోలా వ్రాసిన థెరిస్ రాక్విన్, హెన్రీబెక్ వ్రాసిన The Vultures అనేవి ఈ కోవకు చెందిన ప్రముఖనాటకాలు.

కొన్ని ప్రత్యేక నాటకోద్యమాలు

పారిస్‌లో 1880 ప్రాంతాల ఆంద్రీ ఆంటోయిన్ ప్రారంభించిన థేటర్‌లిబర్ (Theatre Libre), 1898లో రష్యాలో కాన్‌స్టాంటిన్

స్టాన్లిస్లవస్కీ, దాన్ షెంకోలు కలిసి ప్రారంభించిన "మాస్కో ఆర్ట్ థియేటర్"లు స్వతంత్ర నాటకోద్యమాలను నడిపి చాలాకాలంపాటు తమ ప్రభావాన్ని ప్రపంచ నాటకరంగంమీద ప్రసరింప చేసినవి.

ఆంటోయిన్ ప్రారంభించిన రంగాలంకరణవిధానము, స్టానిస్లవస్కీ ప్రతిపాదించిన నటనసూత్రాలు ముఖ్యంగా చెప్పుకోతగ్గవి.

ఇవికాక జర్మనీలో మాక్స్‌రీన్‌హార్ట్ ప్రారంభించిన కళాత్మక స్వభావ వాదము (artistic realism) కూడా పేర్కొనదగిన ఉద్యమమే. ఈ ఉద్యమంలో రీన్‌హార్ట్ నాటకప్రయోగంలో దర్శకునకు ప్రధానమైన స్థానమిచ్చినాడు.

పైన పేర్కొన్నవన్నీ ఏదోవిధంగా స్వభావవాదాన్ని అనుసరించి వాస్తవిక జీవితాన్ని ప్రతిబింబించడానికి ప్రయత్నించినవే.

స్వభావ వాదంపై తిరుగుబాటు

నేటివరకు వచ్చిన నాటకసిద్ధాంతాలలో ఈనాటివరకు ప్రచారంలో ఉన్న స్వాభావికతావాదానిదే పైచేయి. అయినప్పటికీ, దానికి ప్రతిగా కొన్ని తిరుగుబాటు ఉద్యమాలు బయలుదేరినవి. వాటిలో ముఖ్యమైనవి ప్రతీకవాదము (Symbolism), అభివ్యక్తివాదము (Expressionism), ఎపిక్ నాటకోద్యమము (Epic Theatre).

ప్రతీకవాదము (Symbolism)

ప్రతీకవాదానికే నూతన కాల్పనికోద్యమమనీ, ఇంప్రెషనిజమ్ అనీ కూడా పేర్లున్నాయి. పంచేంద్రియాలద్వారా మాత్రమే మనము గ్రహించగల యథార్థాన్ని చిత్రీకరించవలెనన్న స్వభావవాదాన్ని ప్రతిఘటిస్తుంది ప్రతీకవాదము. కార్యకారణ సంబంధాన్ని వ్యతిరేకిస్తూ, దానికి ప్రతిగా అనుభూతికి ప్రముఖస్థానమిస్తుంది. చరమసత్యాన్ని తార్కికంగా అర్థముచేసుకోలేమనీ, దానిని తర్కబద్ధమైన భాషలో వ్యక్తము చేయలేమనీ-నిర్ధారించుకొన్న ప్రతీకాత్మక నాటకరచయిత తాను యథార్థమని నమ్మినదానిని కొన్ని ప్రతీకలద్వారా చిత్రిస్తాడు.

ప్రతీకరూపకాలలో మానవుల చేష్టలే ప్రతిబింబించినా, అంతకు మించిన ఆంతరికమైన సత్యాన్ని పాత్రలద్వారా, సంభాషణలద్వారా వెలువరించడమే రచయిత అంతిమలక్ష్యము. దానిని కేవలము మాటలలోనే కాక కొన్ని ప్రతీకలద్వారా కూడా వెలువరించడమే ఈ రూపకాల ధ్యేయము.

ప్రతీకరూపకకర్తలు వాస్తవికరూపకకర్తలవలె యథార్థజీవితాన్ని తమ నాటకాలకు ఇతివృత్తంగా స్వీకరించలేదు. వారు ముఖ్యంగా గతాన్ని స్వీకరించి తద్వారా సార్వజనీనమైన సత్యాన్ని ప్రపంచించడానికి పూనుకొన్నారు. ప్రతీకరూపకరచయితలలో ప్రముఖుడు మారిస్ మాటర్‌లింక్. ఆయన వ్రాసిన "పెలియాస్ అండ్ మెలిశాండ్" ఈ కోవలో ముఖ్యమైన నాటకము.

ప్రతీకరూపకోద్యమము ముఖ్యంగా వాగ్నర్ సంగీతరూపకాలద్వారా ప్రభావితమైంది. ఈ కోవకు చెందిన నాటకసిద్ధాంతప్రవర్తకులు అడాల్ఫ అప్పియ, గోర్డన్ క్రెయిగ్‌లు.

అభివ్యక్తివాదము (Expressionism)

స్వభావ వాదానికి ముఖ్యమైన తిరుగుబాటు అభివ్యక్తి వాదంలో కన్పిస్తుంది. ఈ వాదలక్షణాలు జర్మనీలో 1910 ప్రాంతాల ప్రారంభమైనవి. అదీ చిత్రలేఖనంవంటి కళలలో వాన్‌గో, గోగిన్‌ల కళాఖండాలకు ఈ పదము మొట్టమొదట ప్రయుక్తమయింది. వాల్టర్ హెజెస్ క్లెవర్ వ్రాసిన The Sun (1914) అనే నాటక మీపద్ధతికి చెందిన మొదటినాటకము. మొదటి ప్రపంచయుద్ధ కాలంలో ఎంతో ప్రచారంలో ఉన్న ఈ విధానము 1925 కాలానికి కళారంగంనుంచి నిష్క్రమించినది.

వాస్తవికతను ఆత్మపరంగా దర్శించి, దానిని వ్యక్తీకరించే విధానాన్ని అభివ్యక్తివాదమంటారు. అందువల్లనే మానవుల మనస్సుల అంతరాంతరాలలో ఉండే సత్యాన్ని పరిశోధించి వ్యక్తీకరించవలెనన్నది ఈ వాదాన్ని అనుసరించిన రచయితల అభిలాష. అంతరాంతరాలలో ఉండే సత్యము, వాస్తవంగా పైకి కనిపించే సత్యము భిన్నమై ఉండవచ్చు; ఒక్కొక్కప్పుడు రెండూ పరస్పరము వ్యతిరేకంగా ఉండవచ్చు.

మానసికమైన సత్యాన్ని వ్యక్తీకరించవలెననుకొనే ఆత్మవ్యక్తీకరణ నాటకకర్త వస్తువుల వాస్తవికతను త్రోసిపుచ్చుతాడు. పొడిపొడి మాటలను సంభాషణలుగా వాడతాడు. కొన్ని ప్రతీకలను ప్రయుక్తముచేయడంద్వారా పాత్రల వాస్తవికతకు అభ్యంతరము కలిగిస్తాడు.

ఈ రచయితలు ముఖ్యంగా మానవునిగురించి, ఈ శాస్త్రయుగంలో, ఈ యాంత్రికయుగంలో అతడు విధికి బలిఅయి పోవడాన్ని గురించి వర్ణించి

నారు. మానవుడు వస్తుతః ఉత్తమత్వాన్ని సాధించడానికి ప్రయత్నించే వ్యక్తి అనీ, అట్టి మనస్తత్వానికి ఈ యుగము భిన్నంగా ఉన్నదనీ, తనచుట్టూ ఉన్న బలిష్టమైన యాంత్రికశక్తులపై పోరాడుతూ మానవుడు విధికి లొంగిపోతున్నాడనీ వీరివాదము. ప్రేక్షకుల అంతరాంతరాలలో మానవుని గురించిన యీ నిజాన్ని విప్పిచెప్పి, అతనిలో అనుభూతులను కలిగించి, తద్వారా మానవుని లోను, సమాజంలోను మార్పు తీసుకొని రావలెనని ఈ రచయితలు ఆశించినారు. వీరిలో ఎర్నెస్ట్ టోలర్, జార్జి కెయిజర్, కారెల్ కాపెక్ ముఖ్యులు. ప్రఖ్యాత అమెరికన్ నాటకకర్తలు యూజిక్ ఓనల్, ఎల్మర్ రైస్లుకూడా ఈ పద్ధతిలో కొన్ని ప్రఖ్యాత నాటకాలు వ్రాసినారు.

ఈ కోవకుచెందిన రచనలలో—**The Dream Play** (స్ట్రిండ్బర్గ్), **Man and the Masses** (కెయిజర్), **R U.R.** (కాపెక్), **From Morn to Midnight** (కెయిజర్), **The Adding Machine** (ఎల్మర్ రైస్), **The Hairy Ape** (ఓనీల్) ముఖ్యమైనవి.

ఎపిక్ నాటకరంగము (Epic Theatre)

బెర్టాల్ట్ బ్రెఖ్టా జర్మనీలో ప్రారంభించిన కొత్త నాటకోద్యమాన్ని ఎపిక్ నాటకరంగము (ఉద్యమము) అంటారు. ఇంతవరకు వచ్చిన నాటకాలన్నీ నాటకీయాలైనవనీ, తన నాటకాలు వాటికి భిన్నంగా కావ్యశిల్పాన్ని అనుసరించి వ్రాసినవనీ ఆయన ఉద్దేశము. పూర్వనాటకాలలో ప్రేక్షకుడు కేవలము తనముందు ప్రదర్శించుచున్న ప్రదర్శనను చూసే వ్యక్తిగానే గుర్తింపబడినాడని, చూపబడుతున్న సంఘటనలు ఎట్టిమార్పులు లేకుండా ఉన్నవని-ఉదాహరణకు చారిత్రకసంఘటనలు ఈకాలపు స్థితిగతులకు అనుగుణంగా చిత్రింపబడుతున్నవని—ఈ మార్పులేని సంఘటనల ప్రదర్శనలలో ప్రేక్షకునకు ఎట్టి పాత్ర నిర్దేశింపబడలేదనీ భావించిన బ్రెఖ్టా తన నాటకాల ద్వారా ఈలోపాలను పూరించే ప్రయత్నము చేసినాడు.

తాను ఊహించిన ఈ కొత్తపద్ధతిలో ప్రేక్షకుడు ఒక ప్రధానమైన భూమికను ధరిస్తాడు. ఈ మార్పును సాధించడానికి నాటకప్రయోగపద్ధతులను కూడా మార్చడం అవసరమని భావించినాడు బ్రెఖ్టా.

స్వభావ వాదులకువలె యథార్థసంఘటనలను వాస్తవికంగా చిత్రించకూడదని బ్రెఖ్టా వాదము. దాని స్థానే, యథార్థ సంఘటనలనుకూడా "విచిత్ర

మైన వానిని (strange)గా తయారుచేయవలె; దానిని సాధించడానికి ప్రేక్షకులలో ఉద్వేగాలకు బదులు తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి (alienation)ని ఉద్బుద్ధము చేయవలె ననే సిద్ధాంతాన్ని ఆయన ప్రపంచించినాడు. నాటకము ప్రదర్శించే వాస్తవిక మనే భ్రమ (illusion of reality) ను చెదరగొట్టి దాని స్థానే పరాశ్రయ భావంతో ప్రతి సంఘటనను ప్రేక్షకుడు విశ్లేషించి చూడవలెనని ఈ సిద్ధాంతము నిర్దేశిస్తుంది.

ఈ ఫలితాలను సాధించడానికిగాను బ్రెహ్ట్ తన నాటకాలలో విచిత్ర మైన సన్నివేశాలను ప్రవేశపెట్టినాడు. ఒక రంగము వాస్తవిక చిత్రణ, ఒకటి ప్రతీక చిత్రణ, మరొకటి కేవలము కథాకథనము మాత్రమే కల రంగము; ఒకే రంగంలో పాటలు, నృత్యము, మరొకచోట పాత్రలకు బదులు కొన్ని స్లైడ్లు లేదా సినిమా ఫిల్ము ను చూపడం- ఇట్లా ఒకదానివెంట మరొక దృశ్యము అతి త్వరగా కదులుతూ వాస్తవంనుంచి దూరంగా ప్రేక్షకుని నడిపించుకొనిపోయి, ఈ సంఘటనలనే ఒక నూతన ప్రపంచంగా నిర్మించి, అందులో ప్రేక్షకునీ నిద్రాణమై ఉన్న అతని శక్తులనూ మేల్కొల్పడం ఈ రచయిత ధ్యేయము.

అట్లాగే రంగాలంకరణలోను, దీపాలంకరణలోను కూడా ఇది జీవిత మని భ్రమపడడానికి వీలులేనట్లుగా మార్చివేసినాడు బ్రెహ్ట్. దీనికి నిదర్శనంగా **Mother Courage, From the Private Life of a Master Race** అనే ఆయన నాటకాలను పేర్కొనవచ్చు.

అనిబద్ధ రూపకము ; **(Absurd Drama)**

మానవుని జీవితానికి ఏదో అర్థము ఉన్నదని తరతరాల నమ్మిక. జీవితానికి మనము నిరూపించగల అరము అంటూ ఏమీలేదని అనిబద్ధనాటకో ద్యమము చెప్పదలుచుకొన్న సిద్ధాంతము. ప్రపంచము తటస్థమైనదని, అందులో జరిగే సంఘటనలకు అర్థములేదని, మానవుడే తనకు కావలసిన అర్థాన్ని వాటికి ఆపాదిస్తున్నాడని ఈ నాటక రచయితల భావము.

నిష్పాక్షికమైన సత్యముఅంటూ లేదని, ప్రతిమానవుడు తన జీవి తాన్ని తాను గడపడానికి కావలసిన విలువలను తాను స్వీకరించవలెనని, అంత మాత్రాన తన విలువలే అతిముఖ్యములని కాక, తాను నమ్మినవిలువలు కూడా అనిబద్ధాలే, అవాస్తవికాలే అనే నిజాన్ని గ్రహించవలెనని ఈ సిద్ధాంత

ప్రవర్తకుల వాదము. నిశితమైన పరిశీలనముచేస్తే నిత్యజీవితంలోని సంభాషణలు కృతకమైనవని వెల్లడి అవుతుంది. తర్కబద్ధంగా వ్రాసిన నాటకాలలో కూడా ఇట్టి హేతుబద్ధంకాని సంభాషణలే ప్రయుక్తమయినవి. అందువల్ల తర్కబద్ధమైన సాంప్రదాయికనిబద్ధరూపకాలు అవాస్తవికమైనవనీ, అనిబద్ధరూపకాలే వాస్తవికతకు వ్యాఖ్యానాలని ఈ రచయితలు నమ్మినారు. ఈ వ్యక్తిగతమైన మానవమనోధర్మాన్ని తమ నాటకాలలో వ్యక్తీకరించడం కోసము ఈ నాటకకర్తలు మానవుల మనస్సులలో చైతన్య, అర్ధ చైతన్యావస్థలలో జరిగే వివిధ సంఘటనలను చిత్రీకరించే ప్రయత్నము చేసినారు.

ఈ విధమైన అనిబద్ధభావ ప్రకటనము నాటకాలలో రెండవ ప్రపంచ యుద్ధము తరవాతనే ప్రయుక్తము చేయబడినా, దీని బీజాలు 1919 లో ''మానిఫెస్టో''లోనే కనిపిస్తాయి.

ఈ అనిబద్ధరూపకోద్యమానికి పునాదులు వేసినవాడు లెగ్వీ పిరాండెల్లో. ఈయన నాటకాలన్నింటిలో ప్రతిపాదితమయిన భావమొక్కటే– 'సత్యము' అనేదానికి వేరువేరు వ్యక్తులు వేరువేరు అర్థాలను ఇస్తారని, ఇందులో ఏది నిజమైన సత్యమో చెప్పలేమని. ఈ భావము 'Six Characters in Search of an Author' అనే నాటకంలో మనకు విస్పష్టంగా గోచరిస్తుంది.

ఈ పద్ధతిలో రూపకాలు వ్రాసిన ప్రముఖ రచయితలు జీన్ పాల్ సాత్రె, ఆల్బర్ట్ కామూ, శామ్యూల్ బెకెట్, అయెనెస్కోలు.

ఈనాటి నాటకరంగము త్వరితగతిని మారుతూ కొత్తకొత్త ఉద్యమాలకు, సిద్ధాంతాలకు లోనై కొత్త రూపాలను గ్రహిస్తున్నది. కాని ఈ విభిన్న రూపాలన్నీ కూడా నాటకకర్తలు జీవితమంటే ఏమిటి, మానవుని జీవితానికి అర్థమేమిటి– అనే ప్రశ్నలకు వారువారు చెప్పుకొనే సమాధానాలని గ్రహిస్తే ఈ నాటకోద్యమాలన్నీ మానవుని జీవితరంగంలో వచ్చే విభిన్న సంఘటనలుగా కన్పట్టక మానవు.

6 | సంస్కృత రూపక లక్షణాలు

కావ్యము రెండు విధాలు — 1. శ్రవ్యకావ్యము: అంటే స్వయంగా చదువుకోవడానికి, ఇతరులు చదువుతూ ఉండగా వినడానికి ఉద్దేశించిన రచన. ఉదా॥ పురాణాలు, ప్రబంధాలు, నవలలు, కథలుమొదలైనవి. 2. దృశ్యకావ్యము: అంటే చదువుకోవడానికి, వినడానికి మాత్రమే కాక దృశ్యమానము చేయడానికి, అంటే, ప్రదర్శించడానికి ఉద్దేశించిన రచన. ప్రత్యక్షము చేయబడేది కనుక రూపము. రూపారోపము కలది కాబట్టి రూపకము. అంటే ప్రత్యక్షంగా చూడ దగినది. నటుడు రామాదిపాత్రల అవస్థలను తనమీద ఆరోపించుకొంటాడు కాబట్టి ఇది రూపకమైనది. నటుడు ప్రదర్శన సమయంలో తనను తాను ధరించిన పాత్రగా భావించుకొంటున్నాడు; తాను ధరించినపాత్ర స్వభావాదులను తనమీద ఆరోపించుకొంటున్నాడు[1].

నటీనటులు, సంకేతజ్ఞులు పూరించవలసిన అంశాలు అనేకము ఉండ డంవల్ల రూపకము ప్రదర్శించినప్పుడే సంపూర్ణతను చేకూర్చుకొంటుంది; సార్థక మవుతుంది. "ప్రదర్శనదృష్టితో చూస్తే కేవలము రూపకరచన అస్థిపంజరము వంటిదనటం సాహసము కానేరదేమో! దానికి రంగస్థలము దేహము. నటులు రక్తమాంసాలు. సూత్రధారుడు ప్రాణము. ప్రేక్షకులు శోభ."[2]

---

1. ప్రఖ్యాత ఫ్రెంచినటుడు కొకెలిన్ (Coquelin)కూడా ఇట్లాంటి అభిప్రాయాన్నే చెప్పినాడు : "The actor creates his model in his imagination, and then, just as does the painter, he takes every feature of it and transforms it, not to canvas, but on to himself" ("నటుడు తన భావనాప్రపంచంలో పాత్రను సృష్టించు కొంటాడు. తరవాత చిత్రకారుడు చిత్రాన్ని కాన్వాసుమీద ఆరోపించినట్లే నటుడు తాను సృష్టించుకొన్న పాత్ర ఆకృతినంతా తనమీద ఆరోపించు కొంటాడు.")

2. —డాక్టర్ పోణంగి శ్రీరామ అప్పారావు, "నాట్యశాస్త్రము" పుటః 32.

కులను తప్పతాగి తూలుతూ, పాటలు పాడుతూ ప్రవేశించే తాగుబోతులుగా రూపొందించినారు. సాధారణంగా ఈరకం నాటకాలు వ్యక్తుల అదృష్టదురదృష్టాలను చిత్రిస్తూంటాయి. రంగస్థలంమీద ఒకరిమాట ఒకరికి వినబడనట్టుగా వ్యవహరించే సంప్రదాయము ఈ నాటకాలలోనే ప్రారంభమయింది.

అరిస్టాటిల్ కామెడీకి ఇట్లా లక్షణము చెప్పినాడు. "బాధాకరము వినాశకరమునుగాని, ఏదో ఒక లోపమును లేదా అసహ్యకరమగు విషయమును ప్రతిపాదించి మానవుని నిత్యజీవితమునందలి వ్యక్తులకంటె అధమునిగా చిత్రించెడిది కామెడీ."[1] —డా. పి. యస్. ఆర్. అప్పారావు అనువాదము.

కామెడీకి మచ్చుతునకలు

అరిస్టోఫేన్స్ (Aristophanes): కప్పలు **(Frogs),** తూనీగలు (Wasps), పార్లమెంటులో స్త్రీలు (Women in Parliament).

మెనాండర్ (Menander): హీరో (Hero), సామియా (Samia), పెర్సిరోమిన్ (Persi Romin)

రోమన్ ఆహ్లాదరూపకము (Roman Comedy)

ప్రాచీన గ్రీకు ఆహ్లాద నాటకాల ఒరవడినే వెలువడినవి - రోమన్ ఆహ్లాద రూపకాలు. వీటిలోని పాత్రలు సాధారణంగా వ్యక్తులకుగాక జాతులకు (Types) ప్రతీకలు. లోభులు, దుబారా ఖర్చుచేసే వ్యక్తులు, పిరికిపందలు, తంత్రాలుపన్నే బానిసలు, అసూయాపరలైన భార్యలు, డప్పాలుకొట్టే నావికాధికారులు, కుంటెనకత్తెలు వంటివారు ఆహ్లాదరూపకాలలోని రూఢిపాత్రలు (Stock characters).

రోమన్ నాటకాలలోని స్త్రీ పాత్రలు ప్రత్యక్షంగా గౌరవకుటుంబాలకు చెందినవారుగాక వేశ్యలో, గౌరవకుటుంబంలో పుట్టి దురదృష్టవశాత్తూ చిన్నతనంలోనే తప్పిపోయి, సామాన్య కుటుంబంలోనో, బానిసలుగానో పెరిగిన కన్యలో అయిఉంటారు. రోమన్ ఆహ్లాదనాటకాలలోని కథానరళి సామాన్యంగా ఇట్లా ఉంటుంది— ఒక యువకుడు ఒక బానిసబాలికను ప్రేమిస్తాడు. ఆ బాలికను కొని వివాహమాడటానికి సొమ్ము కావలె. ఆ సొమ్ము సంపాదించడానికి నౌకరు

---

1. "Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type............it consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive."

ఇన్నిలక్షణాలు ఒకే వ్యక్తిలో విలసిల్లడం వాస్తవానికి విరుద్ధము కావచ్చు. అయితే సంస్కృత లాక్షణికులు వాస్తవికతకు ప్రాధాన్య మివ్వలేదు. ఆదర్శానికి ప్రాధాన్య మిచ్చినారు. రూపకము ప్రజల హృదయాలకు హత్తుకొని, వారిని ప్రభావితులను చేయగల శక్తిమంతమైనది. కాబట్టి ఆదర్శనాయకుని జీవితము చిత్రిస్తే, ఆ ఆదర్శాన్ని ప్రేక్షకులు అవలంబిస్తారని సంస్కృతలాక్షణికుల ఆశయము.

పైన పేర్కొన్న లక్షణాలలో 'సత్కులుడు' అన్న పదము సామాన్యవాచకమైనా సంస్కృతరూపకనాయకులు ఎక్కువగా దివ్యులు, రాజులు. దివ్యులు: రాముడు, కృష్ణుడు; రాజులు: దుష్యంతుడు, వత్సరాజు. ఆ దివ్యులు కూడా సాధారణంగా రాజులే. ఉదాహరణకు- రాముడు, కృష్ణుడు రాజులే. సంస్కృతంలో రూపకసాహిత్య మెక్కువగా వెలువడిన కాలంనాటికి — రాజు విష్ణ్వంశ సంభూతుడని ప్రజల విశ్వాసము. అందువల్ల రాజుకు సమాజంలో ప్రాముఖ్యము హెచ్చినది. రాజు గుణగణాదులు, మంచిచెడ్డలు, సుఖదుఃఖాలు, జయాపజయాలు ప్రజాజీవితంమీద తమప్రభావాన్ని ఎక్కువగా ప్రసరింపజేసేవి. రాజువంటి గొప్పవ్యక్తిచరిత్ర ప్రజానీకానికి ఎక్కువ ఆసక్తిదాయకంగా ఉంటుంది. అందువల్లనే సత్కులసంజాతుడు నాయకుడుగా ఉండవలెనని సంస్కృత లాక్షణికులు అనుశాసించినారు. ఈ లక్షణాలు కలిగిఉన్న నాయకులను సంస్కృతలాక్షణికులు తిరిగి నాలుగువిధాలుగా విభజించినారు.

1. ధీరోదాత్తుడు, 2. ధీరలలితుడు,
3. ధీరోద్ధతుడు, 4. ధీరశాంతుడు.

అయితే నాయకుడు ఉండే ఆయా అవస్థలను బట్టి నాయకుడు పై లక్షణాలలో ఒకటికాని అంతకన్న ఎక్కువ కాని కలిగిఉంటాడు. భవభూతి పరశురాముని ధీరోదాత్తునిగాను. ధీరోద్ధతునిగాను, ధీరశాంతునిగానుకూడా ఆ యా అవస్థలలో చిత్రించినాడు. అట్లాగే రాముని ధీరోదాత్తునిగాను, ధీరోద్ధతునిగాను చిత్రించినాడు.

ధీరోదాత్తుడు : ధీరుడు, గంభీరుడు, ఉదారుడు, వినయవంతుడు, ఆరబ్ధ కార్యదక్షుడు అయి ఉండి, ఆత్మస్తుతి, పరనింద, స్తోత్ర ప్రియత్వము మొదలైన దుర్గుణాలకు లోనుకాకుండా, మనసులో శోకక్రోధాలకు చోటీయని నాయకుడు ధీరోదాత్తుడు. ఉదా॥ రాముడు, దుష్యంతుడు.

ధీరలలితుడు : పరిపాలనభారాన్ని మంత్రులమీద ఉంచి నిర్విచారంగా గానన్పృత్యాదికళలలో ఆసక్తుడై, శృంగారప్రధానంగా జీవితము గడిపే సుకుమారహృదయుడు. ఉదా॥ వత్సరాజు, అగ్నిమిత్రుడు.

ధీరోద్ధతుడు : అమితదర్పము, శౌర్యము, ఆత్మస్తుతిపరాయణత్వము, అసహనము, చంచలవృత్తి, కాపట్యము, అహంకారము కలవాడు. ఉదా॥ రావణుడు, దుర్యోధనుడు.

సామాన్యంగా ఈ ధీరోద్ధతుడే ప్రతినాయకుడు.

ధీరశాంతుడు : వినయము, దయ, సత్యము, శౌచము మొదలైన సద్గుణాలు కలిగిన విప్ర, వైశ్య, సచివాదులు ధీరశాంతనాయకులు. వీరే 'ప్రకరణ' నాయకులు. ఉదా॥ చారుదత్తుడు, బిల్వమంగళుడు.

నాయికాలక్షణము

నాయిక అంటే రూపకంలోని ప్రధాన స్త్రీపాత్ర. నాయకుని సామాన్య గుణరాశి ఈమెకూ వర్తిస్తుంది. నాయికలు మూడువిధాలు—1. స్వీయ, 2. పరకీయ, 3. సామాన్య.

అగ్నిసాక్షిగా వివాహమాడిన స్త్రీ స్వీయ. ఇతరుని భార్య, కన్య పరకీయలు. కళానైపుణ్యంగల వేశ్య సామాన్య. ఈమె ప్రకరణంలో నాయిక. శృంగారావస్థకు సంబంధించిన నాయికలు ఎనిమిదివిధాలు :

1. అనుకూలుడగు భర్త లాలింపగా సంతసించే నాయిక స్వాధీనపతిక.
2. భర్త వచ్చేవేళకు తాను అలంకరించుకొని ప్రీతితో శయ్య సవరించే నాయిక వాసకసజ్జిక.
3. భర్త రావడం ఆలస్యమైతే చింతించేనాయిక విరహోత్కంఠిత.
4. చెప్పినవేళకు ప్రియుడు రాక వంచించితే వికలమనస్కురాలైన నాయిక విప్రలబ్ధ.
5. ఇంకొకస్త్రీని కలిసిన చిహ్నాలతో ఇంటికి వచ్చిన భర్తను చూచి ఈర్ష్య పడేది ఖండిత.
6. కోపంతో ముందు భర్తను తిరస్కరించి, ఆ తరవాత పశ్చాత్తాపపడేది కలహాంతరిత.
7. భర్త దేశాంతరంలో ఉన్నది ప్రోషితభర్తృక.

8. ప్రియుని తనవద్దకు రప్పించుకొనునది లేదా ప్రియునివద్దకు వెళ్లునది అభిసారిక.

నాయక సహాయులు

1. పీఠమర్దుడు : ఉపకథకు నాయకుడై ప్రధాననాయకునికంటె కొంచెము తక్కువగా అన్నిగుణములు కలవాడై, నాయకుని భక్తివిశ్వాసాలతో అనుసరించిఉండే సహాయుడు పీఠమర్దుడు.

ఉదా॥ రామాయణంలో సుగ్రీవుడు.

2. విటుడు: నాయకుని గీతాది విద్యలతో రంజింపజేసేవాడు విటుడు.

ఉదా॥ నాగానందంలో శేఖరుడు.

3. చేటుడు : సంధానకుశలుడు, మాటనేర్పరి, నాయక సహాయుడు చేటుడు.

4. విదూషకుడు : వికృతాకారభాషాచేష్టాదులతో హాస్యాన్ని ఉదయింపజేస్తూ నాయకుని మనస్సును రంజింపజేసే నర్మసచివుడు విదూషకుడు. ఇతడు ఒక్కొక్కప్పుడు నాయికానాయకులకు సంధానకర్తగా కూడా వ్యవహ స్తాడు. ఈ పాత్రను ఆంగ్లంలో క్లౌన్ (clown) అనీ, ఫూల్ (fool) అనీ వ్యవహరిస్తారు. సంస్కృత రూపకాలలో ఈ పాత్ర ఎక్కువగా తారసిల్లుతుంది.

విదూషకపాత్ర కేవలము వినోదపాత్ర కావడానికి మరొక కారణము కూడా చెబుతారు. పూర్వము ప్రతి నాటకసమాజానికి అయిదుగురు ప్రధాననటులు ఉండేవారనీ, అందులో హాస్యము చెప్పే నటుడు ఒకడనీ, అతడు ప్రదర్శనము మధ్యమధ్య హాస్యము చెప్పేవాడనీ, ఆ పాత్రే రానురాను విదూషకుడుగా పరిణామము చెందిందనీ చెబుతారు.

రసములు

మానవునిలో అనేకభావాలు జనిస్తూ ఉంటాయి. కాని వాటిలో కొన్ని త్వరలోనే సమసిపోతాయి. అట్లా సమసిపోకుండా స్థిరంగా నిలిచిపోయి క్రమ క్రమంగా తీవ్రమయి, పరాకాష్ఠకు చేరుకొన్న భావాలను స్థాయిభావాలంటారు. ఈ స్థాయిభావమే రసానుభూతికి అవలంబము. రసానుభూతికి ఆధారమని సామాన్యార్థంలో తీసుకోవచ్చు.

రసములు తొమ్మిది అని సంస్కృతాలంకారికులు సిద్ధాంతీకరించినారు. అవి - శృంగార, హాస్య, కరుణ, వీర, రౌద్ర, భయానక, బీభత్స, అద్భుత, శాంతములు.

స్త్రీ పురుషుల అన్యోన్యప్రేమానుభూతి శృంగారరసము. ఈ రసము రెండువిధాలు. సంభోగశృంగారము, వియోగశృంగారము. నాయికానాయకుల అన్యోన్యసుఖానుభవము సంభోగశృంగారము. నాయికానాయకులకు ఎడబాటు వలన కలిగిన పరితాపము విప్రలంభ శృంగారము. శృంగారరసానికి స్థాయి భావము రతి.

వికృతాకారవేషభాషాచేష్టల మూలంగా జనించేది హాస్యరసము. మనస్సులో జనించిన ఆనందానికి బాహ్యరూపమే హాసము. ఇది రెండువిధాలు - ఆత్మస్థము, పరస్థము. తానే నవ్వితే ఆత్మస్థము; ఇతరులను నవ్విస్తే పరస్థము.

ఇష్టజనవినాశంవల్ల, అనిష్టప్రాప్తివల్ల జనించే శోకము కరుణ రసము. ఈ రసంలో ఇంకొకభేదము కరుణవిప్రలంభము. కరుణరసంలో నాయికా నాయకులకు తిరిగికలుసుకొనే అవకాశము ఉండదు; కాని కరుణవిప్రలంభంలో ఆ అవకాశము ఉంటుంది.

ఉత్సాహము స్థాయిభావంగా గల రసము వీరరసము. ఇది నాలుగు విధాలు : దానవీరము, ధర్మవీరము, యుద్ధవీరము, దయావీరము. అర్థిజనులు అడిగినది దానము చేయడం దానవీరము. ధర్మరక్షణ ధర్మవీరము. యుద్ధ భూమిలో శత్రువును ఎదుర్కొని పోరాడడం యుద్ధవీరము. ప్రమాదంలోఉన్న ఆర్తులను రక్షించడం దయావీరము.

శత్రుచేష్టాజనితక్రోధము స్థాయిభావంగా గల రసము రౌద్రరసము.

వికృతరూపశబ్దాల దర్శన శ్రవణాలవల్ల కలిగే భయము భయానక రసము.

రోతపుట్టించే వస్తుప్రదర్శనంవల్ల కలిగే జుగుప్స బీభత్సరసము.

ఆశ్చర్యము కలిగించే వస్తు దర్శనంవల్ల కలిగే విస్మయము అద్భుతరసము.

ప్రశాంతత లేదా క్షమ స్థాయిభావంగా గలది శాంతరసము.

తల్లిదండ్రులకు పుత్రులమీద, అన్నకు తమ్మునిమీద, గురువుకు శిష్యునిమీద ఉండేప్రేమను వాత్సల్యరసమని ; దైవ గురువృద్ధజనులమీది

భక్తిని భక్తిరసమని కొందరు లాక్షణికులు ఇంకోరెండురసాలను అధికంగా పేర్కొన్నారు.

దశరూపకాలు

నాటకము : దశరూపకాలలో శ్రేష్ఠమైనదిగా పరిగణింపబడుతున్న రూపకభేదము నాటకము. ఇందు ఇతివృత్తము ప్రఖ్యాతము. ధీరోదాత్తుడు నాయకుడు. శృంగార వీరరసాలలో ఒకటి ప్రధానరసము. (కరుణరసము కూడా ప్రధానరసము కావచ్చునని భవభూతి మతము). అయిదుమొదలు పదివరకు అంకాలు. ముగింపు అద్భుతావహంగా ఉండవలె. ఉదాహరణకు దుష్యంతుడు, రాముడు నాటకాంతంలో తమతమ కుమారులను తెలుసుకోవడం ; బాహుకుడు కలి వేసిన వస్త్రము ధరించి పూర్వనలరూపము దాల్చడం.

నాటకానికి ఉదాహరణలు : అభిజ్ఞాన శాకుంతలము, మహావీర చరిత్రము.

ప్రకరణము : కల్పితమైన ఇతివృత్తము. ఎక్కువగా సాంఘికము. ప్రధానరసము శృంగారము. ధీరశాంతుడు నాయకుడు. అమాత్య విప్ర వైశ్యులలో ఎవరైనా నాయకుడు కావచ్చు. సంసారస్త్రీ కాని, వేశ్యగాని, ఇరువురు నాయికలు.

ఉదా॥ మృచ్ఛకటిక, మాలతీమాధవము (సం), వరవిక్రయము (తె).

భాణము : కల్పితమైన ఇతివృత్తము. ధూర్తచరితము. ఏకాంకము. ఏకపాత్రయుతము. శృంగారవీరరసముల సూచన. భారతీవృత్తి, ఆకాశ భాషితము, గేయ పదములు కూడ దీనిలో ఉపయుక్తమవుతాయి.

ఉదా॥ శృంగారమంజరి, లీలామధుకరము.

ప్రహసనము : కల్పితేతివృత్తము. ఏకాంకము. హాస్యరస ప్రధానము.

ప్రహసనము మూడువిధాలు – 1. శుద్ధము, 2. వికృతము, 3. సంకీర్ణము. శుద్ధము శాక్యులు, బ్రాహ్మణులు, గురువులు, భిక్షువులు మొదలగువారి హాస్యచరితము. చేటీ చేటవిటాది ప్రయుక్తము.

'వికృతము': కంచుకి, శండ, తాపస, వృద్ధాదులు—విట, చార, భటాదుల భాషలు కలిగినవారుగా వర్ణితమగునది.

సంకీర్ణము: చోరులు, జూదరులు మొదలగు ధూర్తుల చరితము కలది.

ప్రహసనాలకు ఉదాహరణ : భగవదజ్జుకము, మత్తవిలాసము, లటకమేళకము.

డిమము : ప్రఖ్యాతేతివృత్తము ధీరోద్ధతులగు దేవ గంధర్వ పిశాచాదులు పదహారుగురు నాయకులు. రౌద్రము ప్రధానరసము. నాలుగు అంకాలు. మాయ, ఇంద్రజాలము, యుద్ధము, సూర్యచంద్రగ్రహణాలు వర్ణితాలు.

ఉదా॥ త్రిపురదాహము, వీరభద్ర విజృంభణము.

వ్యాయోగము: ప్రఖ్యాతేతివృత్తము, ధీరోదాత్తనాయక సమన్వితము, వీరరస ప్రధానము, ఏకాంకము. స్త్రీ నిమిత్తముకాని యుద్ధము వర్ణితమవుతుంది.

ఉదా॥ నరకాసుర విజయ వ్యాయోగము, కిరాతార్జునీయ వ్యాయోగము.

సమవాకారము : ప్రఖ్యాతమైన ఇతివృత్తము. దేవదానవులు పండ్రెండుమంది నాయకులు. వీరరసము ప్రధానము. మూడు అంకాలు. ప్రదర్శించడానికి మూడు యామాల కాలముపట్టే కథాభాగము.

ఉదా॥ సముద్రమథనము (సం.), రంగరాయకదనసమవాకారము(తె).

వీథి : కల్పితేతివృత్తము, ధీరోదాత్తనాయకము, ఏకాంకము, శృంగారరస సూచన. ఒకటిరెండు పాత్రలు.

ఉదా॥ మాలతీవీధి, ప్రేమాభిరామము (సం.), చిత్రరథవీధి, క్రీడాభిరామము (తె).

అంకము (ఉత్సృష్టికాంకము) : ప్రఖ్యాతేతివృత్తంగాని, కల్పితేతివృత్తంగాని ఉండవలె. ప్రాకృతమనుజనాయకము. కరుణరస ప్రధానము. స్త్రీ విచారము, వాగ్యుద్ధము ముఖ్యంగా వర్ణింపబడవలె. ఏకాంకము.

ఉదా॥ శర్మిష్ఠాయయాతి, ఉన్మత్తరాఘవము.

ఈహామృగము : ఇతివృత్తము మిశ్రము. ధీరోద్ధతులైన నరదివ్యులు నాయక ప్రతినాయకులు. అనురాగములేని దివ్యస్త్రీలను బలాత్కరించటం ముఖ్యము. వీనివల్ల శృంగారరసాభాసము కలుగుతుంది. అంకాలు నాలుగు. నాయక ప్రతినాయకుల యుద్ధము వర్ణితముకావలె. వధ త్యాజ్యము.

ఉదా॥ రుక్మిణీ హరణము, వీరవిజయము.

ఉపరూపకాలు

ఉపరూపకాలు పద్నాలుగని కొందరు లాక్షణికులు, పదునెనిమిది

అని మరికొందరు పేర్కొన్నారు. ఇవికాక నాటకాదులను జన్యరూపకాలుగా పేర్కొన్నారు. ముఖ్యమైనవాటి లక్షణాలను కింద పేర్కొనడం జరిగింది.

నాటిక : కల్పితేతివృత్తము. ధీరలలితుడు నాయకుడు. శృంగారము ప్రధానరసము. నాలుగు అంకాలు. సంగీత నృత్యవిద్యార్థిని కానీ, రాణి బంధువు కానీ నాయిక. ఈ నాయికా నాయకులు ఒకరినొకరు ప్రేమించుకోవడం వారి సమాగమానికి అడ్డంకులు రావడం, తుదకు నాయిక పట్టపురాణికి బంధువు అని తేలడం, రాణి రాజుకు పరిణయము చేయడం కథావస్తువు. ఇట్లాకథనంతా లాక్షణికులే నిబంధించడంవల్ల నాటికలన్నీ పోతపోసినట్లే ఉంటున్నాయి.

ఉదా॥ రత్నావళి, విద్ధసాలభంజిక.

త్రోటకము : శృంగారము ప్రధానరసము. దివ్యాదివ్యులు నాయికా నాయకులు. 5, 7, 8, 9 అంకాలు. ప్రతి అంకంలోను విదూషకుడు ఉంటాడు. దివ్యమానుషసంయోగము ముఖ్యమైన లక్షణము.

ఉదా॥ విక్రమోర్వశీయము, మేనకానహుషము.

నాట్యరాసకము : ఏకాంకము. కల్పితేతివృత్తము. ధీరోదాత్తనాయకుడు. శృంగారరస ప్రధానము. నాయిక వాసకసజ్జిక.

ఉదా॥ నర్మవతి, విలాసవతి.

సట్టకము : అద్భుతరస ప్రధానము. ప్రాకృతభాషామయము. నాలుగు అంకాలు. వీటికి జవనికలని పేరు. ఉదా॥ కర్పూరమంజరి.

హల్లీసకము : ఏకాంకము ఒకేఒక పురుషపాత్ర. 7, 8, 10 వరకు స్త్రీ పాత్రలు. తాళలయభూయిష్ఠము. ఉదా॥ కేళీరైవతకము.

శ్రీగదితము : ఏకాంకము. ప్రఖ్యాత ఉదాత్తనాయకము. ప్రసిద్ధ నాయిక. ఉదా॥ క్రీడారసాతలము.

కొన్ని ఆధునికరూపాలు

పైనపేర్కొన్న రూపక, ఉపరూపక రూపాలన్నీ ప్రాచీన సంస్కృత లాక్షణికులు పేర్కొన్నవి. ఇటీవలి కాలంలో మరికొన్నిరూపాలు ప్రసిద్ధికి వచ్చాయి. అందులో ముఖ్యమైనది ఏకాంకిక.

ఏకాంకిక : ఒకేఒక అంకము, ఒకేఒక వస్తువు, ఒకేఒక లక్ష్యము, ఒకగంట కాలానికి మించని ప్రదర్శనకాలము–ఇవి ఏకాంకిక ప్రధానలక్షణాలు.

అంకమంతా ఒకే రంగంగా నడపవచ్చు; లేదా రంగాలుగా విభజించుకోవచ్చు. అయితే రంగాలసంఖ్య తక్కువ అయినకొద్దీ ఏకాంకికకు బిగువు హెచ్చుతుంది.

ఇక వస్తువు పౌరాణికము కావచ్చు; చారిత్రకము కావచ్చు; సాంఘికము కావచ్చు. పౌరాణికమైన ఏకాంకికకు జి. వి. కృష్ణారావుగారి "భిక్షాపాత్ర", చారిత్రకానికి విశ్వనాథ సత్యనారాయణగారి "అనార్కలీ", సాంఘికానికి పి. వి. రాజమన్నారుగారి "ఏమి మగవాళ్లు ?" మచ్చుతునకలుగా తీసుకోవచ్చు.

ఏకాంకికలు ఎక్కువగా వచనంలో వెలువడుతున్నాయి. అయితే గేయ- ఏకాంకికలు కూడా ప్రచారంలో ఉన్నాయి. వాటిలో కొప్పరపు సుబ్బారావుగారి "అల్లీముతా" ఎన్నోసారులు ప్రదర్శితమైంది.

పరిమాణము, కాలపరిమితి తక్కువ కావడంవల్ల ఏకాంకికకు ఉపకథలు హానికరాలే గాని పుష్టికరాలు గావు. అంతా గంటలో ముగియవలె. కాబట్టి దీర్ఘసంభాషణలు ఇందులో నిషిద్ధాలు.

ఏకాంకిక విస్మయము కలిగించే వస్తుపరివర్తనతో ముగియవలె. దీనినే కొనమెరుపు అంటారు.

ఇంగ్లీషులోని ఏకాంకికకు కొన్ని ముఖ్యమైన ఉదాహరణలు: రైడర్స్ ఆఫ్‌ది సీ (Riders of the Sea), ది మంకీస్ పా (The Monkey's Paw), బిషప్స్ కాండిల్‌స్టిక్స్ (Bishop's Candlesticks).

విధి నిషేధాలు

1. సంస్కృత నాటకవిధులను అనుసరించి అంకాంతంలో పాత్రలన్నీ నిష్క్రమించవలె. సంస్కృతనాటకాలు ప్రదర్శించే మొదటిరోజులలో ముందుతెర లేకపోవడంవల్లనే ఇట్టి నియమాన్ని ప్రవేశపెట్టిఉండవచ్చు.

2. "మంగళాదీని, మంగళమధ్యాని, మంగళాంతాని" అనే సూత్రం ప్రకారము రూపకము సుఖాంతంగా ఉండవలెనేకాని దుఃఖాంతంగా ఉండకూడదు.

3. రంగస్థలంమీద నాయకవధ నిషిద్ధము.

4. భారతీయసంప్రదాయానికి విరుద్ధాలు, అసభ్యాలు, జుగుప్సను కలిగించేవి, రంగస్థలంమీద చూపడానికి వీలులేనివి-అనే కారణాలతో సంస్కృతలాక్షణికులు కిందివాటిని ప్రదర్శనంలో నిషేధించినారు- మరణము, యుద్ధము, రాజ్యదేశాది విప్లవము, వివాహము, భోజనము, శాపము, మలవిసర్జనము, రతి, నిద్ర, అధరపానము, నగరంముట్టడి, స్నానము, మైపూత మొదలైనవి.

7 | సంస్కృత రూపకరచనా విధానము

ఇంతవరకు పాశ్చాత్యరూపక రచనావిధానము పరిశీలించినాము. ఇప్పుడు సంస్కృత రూపకరచనా విధానము పరిశీలింతాము.

ప్రఖ్యాతము, ఉత్పాద్యము, మిశ్రము - అని ఇతివృత్తము మూడు విధాలుకదా. ఇవి ఒక్కొక్కటి తిరిగి - 1. ఆధికారికేతివృత్తము, 2. ప్రాసంగికేతి వృత్తము అని రెండేసివిధాలు.

1. ఆధికారికేతివృత్తము : రూపకప్రారంభంనుంచి చివరివరకు వ్యాపించిన ప్రధానక్రియ. అంటే ఇదే కథానాయకుని చరితము.

ఉదా॥ మృచ్ఛకటికలో వసంతసేనా చారుదత్తులకథ ; శాకుంతలంలో శకుంతలా దుష్యంతుల కథ ; ప్రతాపరుద్రీయంలో ప్రతాపరుద్రునికథ.

2. ప్రాసంగికేతివృత్తము : ప్రధానకథలో సందర్భవశాత్తూ వచ్చి నాటకప్రధానక్రియకు సహాయపడే ఉపకథ ప్రాసంగికేతివృత్తము. ఇది తిరిగి రెండువిధాలు - 1. ప్రధానకథకు తోడ్పడుతూ తన ప్రయోజనము సాధించుకొని రూపకం చివరివరకు కాని, చాలా దూరంవరకు కాని వ్యాపించిఉండేది 'పతాక'.

ఉదా॥ మృచ్ఛకటికలో ఆర్యకుని కథ; ప్రతాపరుద్రీయంలో వల్లీఖాన్‌కథ.

ప్రధానకథ మధ్యలోనే అంతమయ్యే ఉపకథ ప్రకరి. ఉదా॥ మృచ్ఛకటికలో శర్విలకునికథ; శాకుంతలంలో ఉంగరం వృత్తాంతము.

ప్రతికథకు మంచో చెడో ఫలితము ఉండకతప్పదు. ఆ ఫలితము సాధించింది ఎవరైనా, దాన్ని అనుభవించినవాడే కథానాయకుడని సంస్కృత లాక్షణికుల సిద్ధాంతము. ఆ సాధనలో నాయకునికి తోడ్పడిన వానిని నాయక సహాయకుడు లేదా ఉపనాయకుడు అని అంటారు. ఆధికారికేతివృత్తానికి ఫలభోక్త నాయకుడైనట్టే సాధారణంగా ప్రాసంగికేతివృత్తానికి ఉపనాయకుడు నాయకుడు.

ఒకవ్యక్తియొక్క-అంటే నాయకుని జీవితము ఆసాంతము రూపకంగా మార్చడం సాధ్యపడదు. అతనిజీవితంలోని ఒకానొక ఆసక్తిదాయకమైన ప్రముఖమైన ఘట్టాన్ని రూపకంలో చిత్రించడం సాధ్యపడుతుంది. ఆ ఘట్టాన్నిగురించిన సమాచారము ఎంతోఉంటుంది. అందులో అనేక సన్నివేశాలు ఉంటాయి. ఈ సన్నివేశాలలో కొన్ని సరసమైనవి, కొన్ని నీరసమయినవి ఉంటాయి. నీరసమయిన సన్నివేశాలను దృశ్యమానముచేస్తే విరసంగా విసుగుగా ఉంటుంది. అందుచేత నీరససన్నివేశాలను సూచిస్తే చాలునని లాక్షణికులు అభిప్రాయపడినారు. కొన్ని సన్నివేశాలు అసభ్యంగా, కొన్ని జుగుప్సాకరంగా, మరికొన్ని ప్రత్యక్షంగా చూపడానికి అసాధ్యమైనవిగా, కష్టమైనవిగా ఉంటాయి. ఇటువంటివాటిని ప్రత్యక్షంగా దృశ్యమానము చేయరాదని సంస్కృతలాక్షణికులు నిషేధించినారని తెలిసికొన్నాము.

అంకము

ప్రత్యక్షంగా దృశ్యమానముచేసే సన్నివేశాన్ని 'అంకము' అన్నారు. ఈ అంకాన్ని రంగాలుగా విభజనచేయడం లాక్షణికులు చెప్పకపోయినా కొన్ని రూపకాలలో అంకము రెండు, మూడు రంగాలుగా విభజితమవుతూనే ఉంటుందని గుర్తించిఉన్నాము. రూపకంలోవలెనే ప్రతిఅంకానికి ఒక్కొక్కరు నాయకత్వము వహిస్తుంటారు. ప్రతిఅంకానికి వేరువేరు నాయకులుండవలెననే నియమంలేదు. కొన్ని అంకాలకు ఒకే నాయకుడు ఉండవచ్చు. శాకుంతలంలో 7 అంకాలలో 6 అంకాలకు దుష్యంతుడే నాయకుడు. 4వ అంకానికి కణ్వుడు నాయకుడు. వేణీసంహార నాటకంలో ఒక్కొక్క అంకానికి ఒక్కొక్క నాయకుడున్నాడు.

అంకానికి కూడ రూపక ప్రధానలక్షణాలను అనుసంధించవలె. ఒక రోజులో జరిగిన కథనుమాత్రమే నిబంధించవలె. ప్రాచీనసంస్కృతనాటకరంగంలో ముందు తెర లేకపోవడంవల్ల అంకాంతమందు ఈ పాత్రలన్నీ నిష్క్రమించవలెనని సంస్కృతలాక్షణికులు ఆదేశించినారు. పాత్రలన్నింటినీ అంకాంతాన ఒకేసారి నిష్క్రమింపచేయడానికి సంస్కృత రూపకకర్తలు అనేక విధానాలు అవలంబించినారు. ఏదోఒక కార్యార్థమై బయలుదేరి వెళ్ళినట్టు చిత్రించడం. ఉదా॥ శాకుంతలం ద్వితీయాంకంచివర దుష్యంతుడు-"వయస్యా! నీవు నా కార్యమునం బ్రవర్తిల్లుము. నేనును తపోవన రక్షణార్థ మక్కడికి వెళ్ళెదను."1.

---

1. —వీరేశలింగం పంతులుగారి అనువాదము.

ఇంకోవిధానము : తెరలోనుంచిగాని, రంగస్థలంమీద ఉన్న పాత్ర గాని మధ్యాహ్నమయినదనో, సాయంకాల మయినదనో హెచ్చరించగా ఆయా కాలకృత్యాలను నెరవేర్చే నిమిత్తము పాత్రలు నిష్క్రమించడం.

ఉదా॥ శాకుంతల తృతీయాంకం చివర తెరమరుగునుంచి "ఓ రాజా! సాయంకాలమునందు జేయదగు............ సంభారంబు గావించెదున్" అని హెచ్చరించగా రాజు "ఇదే వచ్చుచున్నాను" అని నిష్క్రమించినాడు.

ఇక రంగస్థలంమీదిపాత్రే కాలసూచనచేసి నిష్క్రమించడం.

ఉదా॥ స్వప్నవాసవదత్త నాటకంలో యౌగంధరాయణుడు "అమ్మా! రండు. ఇటు ఇటు. సాయంకాలమైనది. పులుగుల్ చేరెం గులాయముల్........ పొద్దల్లల్లనన్"[1]. అని చెప్పి తక్కినపాత్రలతోపాటు తానూ నిష్క్రమిస్తాడు.

అర్థోపక్షేపకాలు

జరిగిపోయిన, జరగబోయే నీరసనన్నివేశవిషయాలను, దేశకాలాలను, అప్రదర్శనీయ విషయాలను ప్రేక్షకులకు తెలియజేయడానికి ఉద్దేశించిన రంగాలను అర్థోపక్షేపకాలంటారు. రెండురోజులు మొదలు సంవత్సరపర్యంతము జరిగిన కథను మాత్రమే వీటిలో సూచించేవారు. ఒకవేళ కథ సంవత్సరకాలం కంటె ఎక్కువకాలము జరిగినట్లయితే అది సంవత్సరంలోపల జరిగినట్లే వర్ణించవలె. వీటిలో ప్రధానపాత్రలను ప్రవేశపెట్టరాదు.

ఈ అర్థోపక్షేపకాలు ఐదువిధాలు–1. విష్కంభము, 2. ప్రవేశకము, 3. చూళిక, 4, అంకముఖము, 5. అంకావతారము.

1. విష్కంభము

విష్కంభము రెండురకాలు– 1. శుద్ధవిష్కంభము, 2. మిశ్రవిష్కంభము.

(1). శుద్ధవిష్కంభము : ఒకరుగాని, ఇద్దరుగాని మధ్యమపాత్రలు నడిపిన రంగము శుద్ధవిష్కంభము. దీనిని రూపక ప్రారంభంలోగాని, అంక ప్రారంభంలోగాని ప్రవేశపెట్టవచ్చు. ఏకపాత్ర విష్కంభానికి, రూపకప్రారంభ విష్కంభానికి రత్నావళినాటికలోని ప్రారంభ విష్కంభము చక్కని ఉదాహరణ.

---

1. —చిలకమర్తివారి అనువాదము.

యౌగంధరాయణుడొక్కడే ఈ శుద్ధవిష్కంభాన్ని నాటిక ప్రారంభంలో నడిపినాడు. ఈ విష్కంభంవల్ల రత్నావళి పూర్వవృత్తాంతము ప్రేక్షకులకు తెలిసినది.

(2) మిశ్రవిష్కంభము: మధ్యమ, నీచపాత్రలు నడిపేది మిశ్ర విష్కంభము. ఉదా॥ స్వప్నవాసవదత్తలో మధ్యమపాత్ర అయిన విదూషకుడు, నీచపాత్రలగు చేటికలు నడుపు విష్కంభము; శాకుంతలంలో నీచపాత్రలగు అనసూయా ప్రియంవదలు, మధ్యమపాత్ర అయిన దుర్వాసుడు నడుపు విష్కంభము; మాళవికాగ్ని మిత్రలో ప్రారంభ విష్కంభము మిశ్రవిష్కంభములు.

2. ప్రవేశకము

ఒకటిగాని, రెండుగాని నీచపాత్రలుగలది ప్రవేశకము. ఇది రెండుఅంకాల మధ్య రావలెనేగాని రూపకప్రారంభంలో రాకూడదు. ఏకపాత్ర ప్రవేశకానికి స్వప్నవాసవదత్తలో ద్వితీయాంక ప్రారంభంలో చేటీ ప్రయుక్త ప్రవేశకము, శాకుంతలంలో పంచమ షష్ఠాంకాలమధ్యగల పల్లెవాని రంగము ఉదాహరణలు.

3. చూళిక

పాత్రలు రంగస్థలంమీదకు ప్రత్యక్షంగా రాకుండా తెరలోపలనుంచి సమాచారము సూచించడం చూళిక. నీచపాత్ర చూళికకు ఉదా॥ రత్నావళి ప్రథమాంకంచివర వైతాళికులు ప్రయోగించిన చూళిక. ఉత్తమపాత్ర ప్రయోగానికి వేణీసంహారం షష్ఠాంకంలో భీముడు "ఓహో! శమంతపంచక సంచారులారా!" అంటూ ప్రయోగించిన చూళిక ఉదాహరణము. ఇది అంకంమధ్యలో ప్రయుక్తమవుతుంది. శాకుంతలం ప్రథమాంకంలో తెరలోనుంచి ''ఓహో! ఇది ఆశ్రమ మృగము,చంపదగినదికాదు'' అని వైఖానసముని ప్రయోగించిన చూళిక మధ్యమ పాత్ర చూళిక. ఇదీ అంకం మధ్యలోనిదే! ఇంక అంకప్రారంభంలో చూళికకు పాండవ విజయం పంచమాంక ప్రారంభంలో ''దీపంబుల్ వెలిగించిరెల్లెడల....'' అనే పద్యము ఉదాహరణ.

రంగస్థలంమీది పాత్ర తెరలోని పాత్రతో మాటాడడం ఖండచూళిక.

ఉదా॥ "వెంకన్న కాపురం"[1] నాటకంలో రంగస్థలంమీది వెంకన్న తెరలోపలి భార్యతో సంభాషించడం.

---

1. —ముదిగొండ లింగమూర్తి రచన.

4. అంకముఖము (అంకాస్యము)

రాబోయే అంకవిషయాన్ని ఒక అంకంచివర పాత్ర సూచించడం అంకాస్యము లేదా అంకముఖము.

ఉదా॥ శాకుంతలం పంచమాంకంచివర రాజు—

"ఏ నిరాకరించిన తాపసేంద్రసుతను
దారనుగ నెంతమాత్రంబుఁ దలఁప నేను;
డెందమట్లయ్యు సంతాప మొందుచిపుడు
ప్రత్యయము పుట్ట బోధించు పగిదినుండె."

అని రాబోయేఅంకంలో రాజుకు శకుంతల స్మృతికిరావడం, సంతాపము సూచిత మయినవి.

5. అంకావతారము

ఒక అంకంచివర సూచించిన విధంగా ఉత్తరాంకంలో ఆ పాత్ర ఆ సూచన కనుగుణంగా కథ నడిపితే అంకంనుంచి అవతరించినట్లు కనిపించడం అంకావతారము. శాకుంతలం పంచమాంకంలోని సూచనను అందిపుచ్చుకొని రాజు షష్ఠాంకప్రారంభంలో ఇట్లా అంటాడు—

"మిగుల హరిణాక్షిచే మున్నుమేలుకొలుపఁ
బడియు నిద్రించుచుండె నీ పాడుమనసు
ఘనదురంత పశ్చాత్తాప మనుభవించు
కొఱకు మేల్కొనియున్నది కోరియిపుడు."

ఈ భావము ఆ సూచననుంచి అవతరించినట్లు అనిపిస్తుంది.

పైన పేర్కొన్నవి సూచన లేదా నీరస విభాగాలకు చెందినవి. ఇక దృశ్య విభాగంలో పొందుపరచడానికి ఉపయుక్తమయ్యే కొన్ని పరికరాలను తెలుసుకొందాము. వీటిని నాట్యోక్తులంటారు.

స్వగతము

పాత్ర మనోభావాలను, ఆలోచనలను, తర్కవితర్కాలను ప్రేక్షకులకు మాత్రమే తెలియజేయడానికి ఉపయోగించే సాధన స్వగతము. దీనినే "ఆత్మగత"మని, "తనలో" అని కూడా అంటారు. శాకుంతలం ప్రథమాంకంలో రాజు శకుంతల సఖులకు తన ఉంగరమిచ్చిన తరవాత శకుంతల

తనలో ''నేనే స్వతంత్రురాలనైతినేని'' అనడంతో ఆమె ఆంతర్యము విశదమవుతుంది. "నేనే స్వతంత్రురాలనైతినేని'' అనే వాక్యము స్వగతము. ప్రేక్షకులనుగాని, ఇంకెవరినిగాని ఉద్దేశించి చెప్పినదికాదు. ఇంత మాత్రమే స్వగతము. ఆ తరవాత వాక్యాలు అందరూ వినదగినవి. బిగ్గరగా మాటాడవచ్చునని సూచించడానికి స్వగతము తరవాత ''ప్రకాశముగా'' అని వ్రాయడం ఒక సాధన. 'ప్రకాశముగా' అంటే అందరు వినదగినది. శకుంతల ''ఇప్పుడు నేనేమియు నీఆజ్ఞకులోబడి యుండుటలేదు'' అని అనడం ప్రకాశము.

అపవారితము

ఇతరులకు వినబడకుండా ఒక్కనికే రహస్యంగా చెప్పటం.

ఉదా॥ ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుడు విద్యానాథుని కౌగిలించుకొంటాడు. అప్పుడు విద్యానాథుడు: (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) ''రాజును తురక ఢిల్లీ గొనిపోయినాడు.'' యుగంధరుడు : ''ఎన్నాళ్ళకెన్నాళ్ళకు'' (అని మరల కౌగిలించుకొని చెవిలో) ''వేటగాయములతో రాజు బెండపూడిలో రామావధానుల ఇంట నున్నట్లు జాబు తెప్పింపుము."

విద్యానాథుడు : (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) ''చిత్తం".

జనాంతికము

ఇదీ ఒక విధమైన అపవారితమే. రంగంమీద ఉన్నవారిలో ఆ మాటలు వినకూడనివారుతప్ప తక్కినవారికి వినబడినట్లుండవలె. దీనిని మాటాడే పాత్ర, మాటలు వినకూడని పాత్రవైపు త్రిపతాక హస్తము పెట్టవలె.

శాకుంతలం తృతీయాంకంలో శకుంతల చెలికత్తెలు ఆమె మన్మథావస్థను గురించి మాటాడుకొంటారు. వారి సంభాషణ శకుంతల చెవిని పడకూడదు. అందుకని శకుంతల వైపు త్రిపతాక హస్తముపట్టి మాటాడుకొంటారు. ఈ సంకేతాన్నిబట్టి అమాటలు శకుంతల చెవిని పడలేదని ప్రేక్షకులు భావించవలె.

ఆకాశ భాషితము

రంగస్థలం మీది పాత్ర నేపథ్యంలోని పాత్రతో ''ఏమనుచున్నావు? ఇట్లానా'' అని అతని వాచికముకూడా తానే పలిస్తూ సల్లాపము సాగించడం.

పతాకాస్థానకము

పతాకాస్థానకము పాశ్చాత్యుల నాటకీయవ్యంగ్యంలోని వాచికప్రభేదమే.

ఇది పద ద్వంద్వార్థంమీద, సమన్వయంమీద ఆధారపడిఉంటుంది. "ఒక అర్థము నుద్దేశించి పలికిన వాక్యమునకు ఆగంతుకభావముచే నిగూఢమగు అన్యార్థస్ఫురణము పతాకాస్థానకము.''1

ఈ పతాకస్థానకము నాలుగువిధాలు.

ఒకటవ పతాకాస్థానకము: ''ఉపకారకమైన వాక్యముచే లేదా క్రియచే అచింతితముగా ఉత్కృష్టమగు అర్థము సాధింపబడినచో అది ప్రథమ పతాకాస్థానకమగును''

ఉదా॥ రత్నావళినాటిక రెండో అంకంలో రాజు సాగరికచేయి పట్టుకొని అనునయిస్తాడు. కాని ఆమె ఎంతసేపటికీ కోపము వీడదు. అప్పుడు విదూషకుడు ''ఓహో నిశ్చయంగా ఈమె మరియొక కోపగత్తె వాసవదత్త''2. అని అంటాడు. అంతట రాజు భయంతో సాగరిక చేతిని వదలుతాడు. ఇందులో విదూషకుని భావము సాగరిక అపరవాసవదత్తఅని. కాని రాజు వాసవదత్త వస్తున్నదనే అర్థము తీసుకొంటాడు. అంటే ఒక అర్థంలో విదూషకుడు అన్న మాటను రాజు ఇంకోఅర్థంలో తీసుకొన్నాడన్నమాట.

రెండవ పతాకాస్థానకము: "ప్రకృతమునకు సంబంధించి సాతిశయముగా శ్లిష్టముగా (రెండర్థములు వచ్చునట్లుగా) చెప్పబడిన వాక్యము రెండవ పతాకాస్థానకమగును''2.

ఉదా॥ వేణీసంహార ప్రస్తావనలో సూత్రధారుడు శరదృతువును వర్ణిస్తూ ''ధార్తరాష్ట్ర శతంబు భూతలమునందు వ్రాలెడును జిత్రముగ గాలవశము చేత'' అని అంటాడు. ఇందులో ధార్తరాష్ట్రశతము అనేదానికి రెండర్థాలు-హంసలదండు, కౌరవులుఅని. ఒక అర్థంలో ఈ శరత్కాలంలో హంసలు నేలమీద వ్రాలినవని, ఇంకోఅర్థంలో కౌరవులు నేలకూలినారు అని, అంటే చనిపోయినారని.

మూడవ పతాకాస్థానకము: ''అస్ఫుటముగానున్న అర్థమును సముచితమగు ప్రత్యుత్తరముచే విశేషనిశ్చయసహితముగా స్ఫుటమొనరించు వాక్యము

1. —డా. పి.యస్.ఆర్. అప్పారావు నాట్యశాస్త్రానువాదము. పుట-566

2. —వేదంవారి అనువాదము.

మూడవ పతాకాస్థానకము.''[1]

ఉదా॥ వేణీసంహారం ద్వితీయాంకంలో కంచుకి "దేవా ! భగ్నమయి నది'' అన్నాడు. ఏమిటో తెలియలేదు.

దుర్యో—ఎవరిచే ?

కంచుకి—స్వామీ భీమునిచే !

ఏమిటో తేలలేదు. చివరకు కంచుకి ''భగ్నమైనది మీరథకేత నంబు'' అనడంలో అస్ఫుటంగా ఉన్న అర్థము ప్రస్ఫుటమైనది.

నాలుగవ పతాకాస్థానకము: ''ఇంకొక అర్థమును సాధించునట్లు సుశ్లిష్ట ముగా కావ్యమునందుపయుక్తమైన రెండర్థములుగల వాక్యము నాలుగవ పతాకా స్థానకము''.[2]

''పాండువును సోత్కలిక దీనిఁ బ్రాప్తజృంభ
నవిరళశ్వసనోద్గమాయాసితాత్మఁ
గంతుయుత లాఁతి సకిఁ బోలెఁ గనుచు లతను
బొనరిచెద దేవిముఖమునఁ గినుకకెంపు''[3]

అని రత్నావళిలో రాజుపఠించేపద్యము ఉద్యానలతకు, వాసవదత్తకు అన్వ యించడమేగాక సాగరికకుకూడా అన్వయించడం ఇందుకుదాహరణ.

ఇందులో దోహదము మూలంగా రాజు నవమాలిక పుష్పించినది; రాణి నవమాలిక పుష్పించలేదు. అందువల్ల రాజు తన నవమాలికను చూసి సంతోషి స్తుంటే వాసవదత్తకు కోపము రావడం సహజము. వేరొక స్త్రీ రాజును వలచి నప్పుడు, ఆస్త్రీని రాజు చూసినప్పుడు వాసవదత్తకు కలిగే కోపంతో ఈ కోపాన్ని పోల్చడమైనది. ఈ నాయికా చర్య సాగరికను రాజు చూసినపుడు వాసవ దత్తకు కలుగబోయే కోపాన్ని సూచిస్తుంది. నాలుగవ పతాకాస్థానకము భావిని సూచించేది.

1. —నాట్యశాస్త్రము. పుట.567.
2. —నాట్యశాస్త్రము. పుట. 567.
3. —వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, ''రత్నావళీ నాటకము" (అను), ద్వితీయాంకము, పుట 18.

పంచసంధులు

మానవుడు ఒకానొక నిర్దిష్టకార్యాన్ని సాధించడానికి ప్రారంభించి, ఆ యత్నంలో ఎదురైన అడ్డంకులను అధిగమించి ఫలసిద్ధిపొందుతాడు, లేదా అడ్డంకులను అధిగమించలేక నశించిపోతాడు. రూపక విషయంలో కూడా ఇదే వర్తిస్తుంది. భారతీయుల దృష్టిలో విషాదాంతము పనికిరాదు కాబట్టి సంస్కృతంలో విషాదాంత రూపకాలు వెలువడలేదు.

ఒకానొక నిర్దిష్టకార్యానికి హేతువును నాటకపరిభాషలో బీజము (Permise) అంటారు. ఈ బీజము మొలకెత్తి పెద్దదై ఫలవంతముకావడమే ఫలసిద్ధి. ఒక నిర్దిష్టకార్యము సాధించవలెనని తలపెట్టినంత మాత్రానచాలదు. కార్యాచరణ ప్రారంభముకావలె. బీజము ప్రారంభము కావడమే నాటక పరిభాషలో ముఖసంధి. (బీజము + ప్రారంభము = ముఖసంధి).

అభిజ్ఞానశాకుంతల నాటకంలో శకుంతలా దుష్యంతుల సమ్మేళనము కార్యము. దుష్యంతుడు శకుంతలనుజూచి–

నృప పరిగ్రహయోగ్య యీ నెలత నిజము
కాక, నామది నిర్దోష మేకె నెట్లు
దవులు ? నెందు సందేహ వస్తువులయందు
నాత్మగతులె ప్రమాణంబు లార్యులకును.[1]

అనుకోవడంలో శకుంతలా దుష్యంతుల సమ్మేళనానికి బీజమేర్పడింది. శకుంతల తుమ్మెదవల్ల బాధ పడుతూఉంటే "బయల్వెడలుటకిదియ మంచి సమయము" అని దుష్యంతుడు శకుంతలముందు ప్రత్యక్షము కావడం ప్రారంభము. ఈ బీజప్రారంభాల కలయికగల కథాభాగమే ముఖసంధి. ఈ ముఖసంధి రెండవ అంకంలో కొంతవరకు వ్యాపించింది.

కార్యనిర్వహణ ప్రారంభించినంతమాత్రాన చాలదు. యత్నించవలె. ఈ యత్నాన్నే నాటకపరిభాషలో ప్రయత్నమంటారు. అయితే ఈ యత్నంలో ఆటంకము రావచ్చు. ఈ ఆటంకంలో కథ తెగిపోకుండా కాపాడేది బిందువు. బిందు ప్రయత్నాల కలయికగల కథాభాగము ప్రతిముఖసంధి. శాకుంతలము,

1. —వీరేశలింగంగారి అనువాదము-ప్రథమాంకము, పుట-10.

రెండవఅంకంలో దుష్యంతుని ఇంటికి తిరిగి రమ్మని తల్లి ఆజ్ఞ. శకుంతలా దుష్యంతుల సమ్మేళనానికి అంతరాయము కలిగింది. దుష్యంతుడు తనమీద శకుంతలకు గల అనురాగము వర్ణించడంతో ఆశ స్పష్టమవుతుంది. విదూషకుని రాజధానికి పంపి దుష్యంతుడు తాను కణ్వాశ్రమానికి బయలుదేరడంతో యత్నము ఆరంభమయినది. రెండవఅంకంలో (బిందువు + ప్రయత్నము=ప్రతిముఖసంధి).

ఈ యత్నంవల్ల తాత్కాలికంగా ఫలసిద్ధి కలిగినట్లు కనిపించినా అవాంతరాంశము ఏదోఒకటి వచ్చిపడి సంపూర్ణ ఫలసిద్ధికి ఆటంకము కలిగించవచ్చు. ఇట్లా ఆటంకము కలిగించే అవాంతరాంశాన్నే "పతాక" అంటారు. ఈ ఆటంకంవల్ల ఫలసిద్ధి అనిశ్చితమవుతుంది. దీనినే ప్రాప్త్యాశ అంటారు.

శకుంతలాదుష్యంతులకు గాంధర్వవివాహము జరిగినా దుర్వాస శాపము వచ్చిపడి సంపూర్ణ ఫలసిద్ధికి ఆటంకము కలిగించింది. దుర్వాస శాపమే శాకుంతల నాటకంలో పతాక. రాజు ఇచ్చిన ఉంగరము జారిపోవడం ప్రాప్త్యాశ. పతాకాప్రాప్త్యాశల కలయికగల భాగము గర్భసంధి (పతాక + ప్రాప్త్యాశ=గర్భసంధి). మూడవ అంకంనుంచి పంచమాంకంలో శకుంతల మేలిముసుగును గౌతమి తొలగించేవరకు గర్భసంధి. ఉంగరము పోవడం యొక్క ఫలితమే రాజు శకుంతలను నిరాకరించడం.

తాత్కాలికంగా వచ్చిన ఈ అవాంతరాన్ని ఇంకో అవాంతరము వచ్చి తొలగించి తాను తప్పుకోవచ్చు. దీనినే ప్రకరి అంటారు. ఆటంకము తొలగగానే ఫలసిద్ధి కలుగుతుందనే ఆశ చిగురిస్తుంది. ఈ ఆశనే నియతాప్తి అంటారు. శాకుంతలంలో ఉంగరము రాజుకంటపడి శాపవిముక్తి కలగడం ప్రకరి. మరీచాశ్రమంలో భరతుని వృత్తాంతము వినగానే దుష్యంతుని ఆశ చిగురించడం నియతాప్తి. ప్రకరీ నియతాప్తుల కలయికగలభాగము అవమర్శసంధి. (ప్రకరి + నియతాప్తి=అవమర్శసంధి).

ఆటంకాలన్నీ తొలగి ఆశయము దగ్గరపడటం కార్యము. సమగ్ర ఫలసిద్ధి కలగడం ఫలాగమము. శాకుంతలంలో శకుంతలాదుష్యంతుల సమావేశము కార్యము. దుష్యంతుడు శకుంతలను క్షమాపణ వేడడం, తరవాత వారి సమ్మేళనము ఫలాగమము. కార్య ఫలాగమాల కలయికగల భాగము నిర్వహణసంధి. (కార్యము + ఫలాగమము=నిర్వహణసంధి). ఇది సప్తమాంకం మధ్యనుంచి నాటకం చివరివరకు వ్యాపించింది.

ఈ రచనా ప్రణాళికలోని బీజము, బిందువు, పతాక, ప్రకరి, కార్యములను అర్థప్రకృతులంటారు. అర్థప్రకృతులంటే ఫలహేతువులు. ప్రారంభము, ప్రయత్నము, ప్రాప్త్యాశ, నియతాప్తి, ఫలాగమాలను అవస్థలంటారు. ఒక అర్థప్రకృతితో ఒక అవస్థ కలసిఉన్న కథాభాగాన్ని సంధి అంటారు.

పాత్రచిత్రణ

పాత్రచిత్రణ ప్రాముఖ్యాన్ని ఇదివరలో తెలుసుకొన్నాము. పాత్రచిత్రణకు సామాన్యంగా రచయిత అవలంబించే విధానాలు నాలుగు — 1. ఒక పాత్రనుగురించి ఇతర పాత్రలచేత చెప్పించడం, 2. పాత్ర తననుగురించి తాను చెప్పుకోవడం, 3. పాత్ర క్రియలు (మాటలు, చేతలు), 4. దివ్య ప్రకాశనము.

ఒక పాత్రనుగురించి ఇతరపాత్రలు చెప్పడం రెండువిధాలు—1. రూపవర్ణన, 2. శీలవర్ణన. నలుడు దమయంతిని ఇట్లా వర్ణించడం రూపవర్ణనకు ఉదాహరణము.

"ఔరా పెన్నెఱివేణి చంద మరెరే యా మోము నందంబు మ
ఝ్ఝూరే కన్గవసోయగంబు భళిరే చన్దోయి బల్పొంక మ
య్యారే బంగరుమేని ముద్దువగ మే లాహా కళావిభ్రమం
బీ రాజాననఁబోలు సుందరులు లేరెందు న్ధరామండలిన్"[1]

ఇక శీల వర్ణనకు ఉదాహరణ : ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుని గురించి విశ్వాసరావు—

"ఆయన గాలిని బేనును
దోయముతో నఱకుఁ బొగలతో గోడలిడున్
ఆయన ప్రయోగమభినవ
తోయజభవసృష్టి పెఱఁది దుఃస్వప్నమగున్".[2]

అని చెప్పడంతో యుగంధరుని మేధాసంపత్తి ద్యోతకమవుతుంది. విశ్వాసరావు యుగంధర పక్షీయుడు. యుగంధరుని ప్రత్యర్థికూడా ఇదే ధోరణిలో—

1, —ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు, చిత్రనళీయము, ప్రథమాంకము, తురీయరంగము, పుట 18.

2. —వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, "ప్రతాపరుద్రీయము" ప్రథమాంకము, పుట 12.

"వీరయుగంధర్ పేరు చెప్పితే నీసవిడచు పోడా
రుద్రయుగంధర్ ముద్రపెట్టితే నిద్రపోదు హాథీ".[1]

అని చెప్పడంలో పై శీలచిత్రణకు బలము చేకూరుతున్నది. ఇట్లాగే బలిజేపల్లి వారి హరిశ్చంద్ర రూపక ప్రారంభంలోనే వశిష్ఠుడు—

"చాతుర్వర్ణ్య విధానముల్ నడుపుచున్ సత్యంబు, ధర్మంబహిం
సాతత్త్వాది గుణంబులన్ బ్రజల యాచారంబు శాసించి వి
ఖ్యాత శ్రీధరనేలువాఁ డఖిల దీనానాథ రక్షాదిదృక్ష
తాత్పర్య దయాతిసాంద్రుడు హరిశ్చంద్రుండు నిస్తంద్రుఁడై"[2]

అని చెప్పడంతో హరిశ్చంద్రుని శీలము, కన్యాశుల్కంలో అగ్నిహోత్రావధాన్లను గురించి కరటకశాస్త్రి "వట్టి అవకతవక మనిషి" అని చెప్పడంతో అగ్నిహోత్రావధాన్ల శీలము విస్పష్టమవుతున్నవి.

పాత్ర తనను గురించి తానే చెప్పుకోవడం : హరిశ్చంద్రలో విశ్వామిత్రుడు తననుగురించి తాను

ఎఱుగవా త్వత్పురోహిత వశిష్ఠ తనూజ
శతక నాశిక కుంజరుని నన్ను ?

....

ఏల యెఱుగవు చెప్పుమోరీ దురీశ ![3]

అని చెప్పుకోవడంతో అతని శీలము తేటతెల్లమవుతోంది. అట్లాగే కన్యాశుల్కంలో గిరీశం "నాతో మాట్లాడడమే ఒక ఎడ్యుకేషన్" అనటంతో అతడు వట్టి డాబులరాయుడని తెలిసిపోతున్నది.

పాత్రక్రియలు

ఇవి మాటలు, చేతలు అని రెండు విధాలు.

మాటలు : ప్రతాపరుద్రీయంలో పేరిగాని చాకలి భాష- "ఒకపాలి నే నొక బేపినా పెంచినా. అది కార్తిలో ఆడబేపిని సూస్తే ఇంతకంటా

---

1. —వేదంవారి ప్రతాపరుద్రీయము-ప్రథమాంకము, పుట 10.
2. —బలిజేపల్లి లక్ష్మీకాంతంగారి, "సత్య హరిశ్చంద్రీయము". ప్రథమాంకము, పుట 8.
3. —అదే నాటకంలో తృతీయాంకము, పుట 31.

మెయ్యంతలు కుయి కుయి కుయి అనేది. దానికంటా దీని యిసేసం యేంటో అంటా''.

మృచ్ఛకటికలో శకారుడు—

''ఏను దుశ్శాసనునివలె నిపుడు నీదు
కొప్పు దొరకొందు, జమదగ్ని కొడుకు భీమ
సేను డేతెంచి యాపునో ? చాన కుంతి
కాత్మజుండగు దశకంఠు డాపగలడా'' ?1

ఈ అసందర్భ ప్రలాపాలతో పై ఇద్దరిశీలము వ్యక్తమవుతున్నది.

చేతలు: హరిశ్చంద్రలో హరిశ్చంద్రుడు విశ్వామిత్రునకు రాజ్యము ధారపోసి సత్యవ్రతము కాపాడుకోవడంవల్ల అతని సత్యవ్రత దీక్ష తెలుస్తుంది. కన్యాశుల్కంలో గిరీశం మధురవాణి మంచంకిందదూరి రామప్ప పంతులును తప్పించుకొని గోడవైపు చేరడంవల్ల అతని సమయస్ఫూర్తి తెలుస్తుంది. ప్రతాప రుద్రీయంలో యుగంధరుడు ''వింతలేని ఆవులింత ఉండదు" అనడంలో అతని సూక్ష్మబుద్ధి గోచరిస్తుంది. "మృచ్ఛకటిక''లో చారుదత్తుడు తనకు మృత్యుదండన విధింపజేసిన శకారుని క్షమించడం అతని హృదయ వైశాల్యాన్ని నిరూపిస్తుంది.

దివ్య ప్రకాశనము

ఒక పాత్రను పక్కపాత్రలకంటె ఎక్కువ వెలుగులోకి తెచ్చి, ప్రకాశమానము చేసి, ఉన్నతస్థాయికి చేర్చదలచినప్పుడు ఆ పాత్ర శీలాన్ని, రూపాన్ని గురించి పలుపాత్రలచేత పదేపదే చెప్పించే విధానాన్ని దివ్య ప్రకాశనమంటారు.

షేక్స్పియర్ మర్చెంట్ ఆఫ్ వెనిస్ లో ఆంటోనిపాత్రను ఆ నాటకంలో ప్రతిపాత్ర మెచ్చుకొన్నట్లు చిత్రించి, తక్కిన పాత్రలకన్న ఎక్కువ ప్రకాశమానము చేసి, ఉన్నతస్థాయికి తీసుకొని వెళ్ళినాడు ! ఇక ప్రతాపరుద్రీయంలో ప్రతిపాత్రచేత యుగంధరమంత్రిని రచయిత స్తుతింపజేసినాడు.

---

1. —తిరుపతి వేంకటకవుల ''మృచ్ఛకటిక" (అను), ప్రథమాంకము—పుట 15.

అంతర్నాటకము

ఒక నాటకంలో అంతర్భాగంగా ఇంకో చిన్న నాటకము ప్రదర్శించి నట్లు చూపెట్టితే ఆ చిన్న నాటకాన్ని 'నాటకంలో నాటక' మని, 'అంతర్నాటక' మని అంటారు. సంస్కృత లాక్షణికులు దీనికి ''గర్భాంకము'' అని పేరుపెట్టి దాని లక్షణ మీవిధంగా చెప్పినారు—

''ఒక యంకము యొక్క యుదరమందుపొచ్చిన వేరొక యంకమేది గలదో రంగద్వారము, ఆముఖము లోనగునవికలది, బీజముకలది, ఫలము గలదియును అది గర్భాంకమనబడును''.[1]

పాత్రలు : అంతర్నాటకంలోని పాత్రలు ప్రధాన నాటకంలోని పాత్రలేకావచ్చు; లేదా అంతర్నాటకంలోని పాత్రలను ప్రధాననాటకంలోని పాత్రలే ధరించి అభినయించవచ్చు. లేదా నాటకోపజీవులు ధరించవచ్చు.

ఉత్తరరామచరితలోని నాయిక సీత. అందలి అంతర్నాటకంలోని నాయికకూడా సీతే. సీత పాత్ర ధరించినదీ సీతే. అంతర్నాటకం కథకూడా సీతకు సంబంధించినదే.

చెకోవ్ నీటికాకి (సీ గల్) నాటకంలో నాయిక నీనా (Nina) అంతర్నాటకంలో "విశ్వాత్మ'' అనే పాత్ర ధరిస్తుంది.

అంతర్నాటకం రిహార్సల్ రూపంలోకూడా ఉండవచ్చు.

ఉదా॥ నాటకం, రాధాకృష్ణ.

స్థానము: ప్రధాననాటకంలో అంతర్నాటకాన్ని ఆదిమధ్యాంతాలలో ఎక్కడైనా అనుసంధించవచ్చు. నీటికాకి నాటకం ప్రారంభంలోనే అంతర్నాటకము వస్తుంది. హేమ్లెట్‌లో మధ్యలో అంటే పరాకాష్ఠలో వస్తుంది. ఉత్తరరామ చరిత, ప్రతాపరుద్రీయాలలో అంతంలో వస్తుంది.

ప్రయోజనము: అంతర్నాటకము ప్రధాననాటకకథానిర్వహణకు తోడ్పడుతుంది. ఉత్తరరామచరితలో సీతకు వచ్చిన అపవాదును పోగొట్టి ఆమెను తిరిగి స్వీకరించినట్లు చేయడం కథాలక్ష్యము. ఇందుకు సీతారాముల చిత్తవృత్తి ఒకరికొకరికి, లోకానికి కూడా తెలియవలె. మృతిచెందినదని భావించిన సీతను సజీవగా హఠాత్తుగా చూసినరామునికి విపత్తురాకుండా చూడవలె. ఇన్ని చిక్కు సమస్యలను అంతర్నాటకం ద్వారా పరిష్కరించినాడు భవభూతి.

---

1. —సాహిత్యదర్పణము- వేదంవారి అనువాదము, పుట 135.

ప్రతాపరుద్రీయంలోకూడా అంతర్నాటకము కథానిర్వహణకు తోడ్పడింది. అంతర్నాటకము చూస్తున్న ఢిల్లీ సుల్తాన్ ఒంటరిగా యుగంధరునకు బందీ అవుతాడు. ''నాటకం'' అనే నాటకంలో అంతర్నాటకం ద్వారా కథానాయకునకు నాయిక శీలంమీద కలిగిన అనుమానము తీరిపోగా, తిరిగి అతడామెను స్వీకరిస్తాడు.

హామ్లెట్ నాటకంలోని అంతర్నాటకం ద్వారా రాజహంతకుడు హామ్లెట్ పినతండ్రి అని రుజువై, హామ్లెట్ మనస్సులోని అనుమానము నిజమవుతుంది. అంతర్నాటకం ద్వారా తమగుట్టు బయట పడిందని హామ్లెట్ తల్లి అతనిని తన గదికి పిలిపించి మాటాడుతుంది. అక్కడ దాగిఉన్న మంత్రిని రాజనిభ్రమించి హామ్లెట్ చంపడంతో అతని పథకము భగ్నమై, పతనము నిశ్చయమవుతుంది. ఇట్లా హామ్లెట్‌లోని అంతర్నాటకము పరాకాష్ఠకు దారి తీసినది.

ప్రధాననాటకానికి సంబంధించినదై, అందులో దృశ్యమానంకాని పూర్వోక్తగాథను అంతర్నాటకం ద్వారా దృశ్యమానము చేయడం ఇంకొక ప్రయోజనము. ఇట్లాంటివే హామ్లెట్‌లో రాజు హత్యాగాథ, ఉత్తరరామచరితలో కుశలవుల జననగాథ.

సుప్రసిద్ధాలైన అంతర్నాటకాలను జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే నాటకలక్షణాలు అంతర్నాటకంలోకూడా గోచరిస్తాయి. అంతర్నాటకము ప్రధాననాటకంతో పెనవేసుకొని విడివడరాని భాగమై నాటకంవలె పంచసంధులతో ఒప్పారుతూ ఉంటుందని తెలుస్తున్నది.

నాందీ ప్రస్తావనలు

ఏ కార్యానికైనా ప్రారంభంలో దైవపూజ, ప్రార్థన చేయడం భారతీయ సంప్రదాయము. ఈ సంప్రదాయం ప్రకారమే సంస్కృత రూపకాలు కూడా దైవప్రార్థనతో ప్రారంభమవుతాయి. దీనినే 'నాంది' అంటారు. నాంది అంటే సభ్యులను రంజింపజేసేది అని అర్థము. దీనిని సూత్రధారుడు (ప్రయోక్త–నాటకప్రదర్శనాన్ని నడిపేవాడు) పఠిస్తాడు. ఈ నాందీశ్లోకము ఆశీఃపూర్వకంగాని, నమస్కారపూర్వకంగాని అయి, 8, 12, 18, 22 పదాలతో శోభిస్తూఉంటుంది. అంతేగాక రూపకంలోని విషయాన్ని సూచిస్తుంది. ఈ సూచన శబ్దసామ్యం వల్లగాని. అర్థవిశేషంవల్లగాని సిద్ధిస్తుంది. స్వప్నవాసవదత్త నాటకంలో—

"ఉదయ నవ్యేందు వర్ణత నొఱపు మిగిలి,
యభిన వాసవదత్త బలాఢ్యమగుచు
నావసంత క్రమమయి పద్మావతీర్ణ
పూర్ణమగు సిరి దోర్ద్వయి బ్రోచుమిమ్ము"[1]

అనే పద్యంలో నాటకంలోని ప్రధాన పాత్రలపేర్లు పేర్కొనడం శబ్దసామ్యానికి ఉదాహరణ. రత్నావళిలోని —

చరణాగ్రస్థితయై, స్తనోచ్ఛ్రితికి
శశ్వన్నమ్రయై, దృక్త్రయిన్
హరుఁడాసాసలఁగాంచ, హైమవతి ల
జ్జాన్వితయై, పూజలో
గరుపాటున్ నునుఁజెమ్మటల్ వణఁకునుం
గా, మౌళికై చిమ్మ, నం
తరమం దాసలమౌ సుమాంజలి యనం
తశ్రీలు మీకిచ్చుతన్[2]

అనే పద్యము అర్థవిశేషానికి ఉదాహరణ. ఇట్లా నాందీశ్లోకము పఠించి, సూత్రధారుడు నిష్క్రమిస్తాడు.

నాటకశాలలోకి ప్రేక్షకులు ఒక్కొక్కరే వస్తూఉంటారు. ప్రేక్షకులంతా వచ్చి సద్దు చేయకుండా కూర్చునేవరకు అసలుకథ ప్రారంభించకుండా ప్రేక్షకాగారంలో ముందుగావచ్చి కూర్చున్న ప్రేక్షకులను రంజింపజేసి, వారిని ప్రదర్శన వీక్షణోన్ముఖులను చేయడానికి కొంత కార్యకలాపము జరుపుతారు. దీనినే ప్రస్తావన, స్థాపన, ఆముఖము అని అంటారు.

మొదటి సూత్రధారుడు నాంది పఠించి నిష్క్రమించగానే నటుడు, స్థాపకుడు అనే రెండుపేర్లుగల రెండవసూత్రధారుడు ప్రవేశించి ప్రస్తావన నెరపుతాడు. ఈ స్థాపకుడు ఒక్కడే ప్రవేశించి, ప్రవేశించగానే కావ్యార్థము సూచించి, కార్యకలాపము ముగించి నిష్క్రమించడం ఒక్క భాసుని నాటకాలలోనే కనిపిస్తుంది. భాసుడు దీనినే స్థాపన అన్నాడు.

1—చిలకమర్తి, "స్వప్నవాసవదత్తము", (అను) పుట 13.

2—వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, రత్నావళీ నాటిక (అను), నాందీపద్యము పుట-1.

తక్కిన నాటకాలలో ఈ రెండో సూత్రధారుడు నటితోకూడి పారిపార్శ్వకుడు, మారిషుడు అనే పేర్లుగల ఇంకో నటునితోనో, విదూషకునితోనో చమత్కార సంభాషణ నెరపుతూ-ప్రయోగించబోయే నాటకంపేరు, కవి పేరు, అతని సామర్థ్యము, నటీనటుల నిపుణత ప్రేక్షకులకు తెలియజేస్తాడు. తరవాత నటి నాటక కథావస్తువుకు అనుగుణమైన ఋతుగానము చేస్తుంది. ఆ తరవాత నాటక కథాప్రస్తావన మూడు విధాలు : 1. కథోద్ఘాతము, 2. ప్రవృత్తకము, 3. ప్రయోగాతిశయము.

1. కథోద్ఘాతము : సూత్రధారుని మాటలనుగాని, వాటి అర్థమును గాని గ్రహించి, పాత్ర ప్రవేశించడం. రత్నావళిలో సూత్రధారుడు-

కడలి నడుమనుండి, కడలి కావలినుండి,
యొండు దీవిగడ్డనుండి తెచ్చి,
నిమిషమాత్రలోన సమకూర్చుబో విధి
యభిముఖుండ యేని యభిమతమును!

అని పఠించిన పద్యాన్ని గ్రహించి, దానినే ఇంకో అర్థంలో చదువుతూ పాత్ర (యౌగంధరాయణుడు) ప్రవేశించడం ఇందుకు ఒక ఉదాహరణ. వేణీసంహారంలో సూత్రధారుడు "కురురాజ సుతులు స్వస్థులగుదురుగాక!" అని అన్న వాక్యాన్ని గ్రహించి, పాత్ర (భీముడు) ప్రవేశించడం ఇంకో ఉదాహరణ.

2. ప్రవృత్తకము : ప్రస్తావనలో కాలసూచకంగా చేసిన గానంలోని ఋతువుతో సమాన గుణధర్మాలుగల పాత్ర ప్రవేశించడం. ఋతువర్ణనలో "వర్షాన్ని రాముడు నశింపజేసినట్లు .... శరత్సమయము వచ్చినది." అనగానే శరత్కాల సామ్యాన సూచితుడైన రాముడు ప్రవేశిస్తాడు.

3. ప్రయోగాతిశయము : సూత్రధారుడు నిర్దేశించిన పాత్ర ప్రవేశించడం. శాకుంతలంలో సూత్రధారుడు-

"..........లీల నతివేగవంతమౌ లేడిచేత
వడిగ దుష్యంతనృపు డీడ్వబడిన యట్లు"[1]

అంటూ నిర్దేశించగానే దుష్యంతపాత్ర ప్రవేశిస్తుంది

1.—వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, రత్నావళీ నాటిక పుట-3.

1.—కందుకూరి, "అభిజ్ఞాన శాకుంతలము" (అను) ప్రథమాంకము, నాంది, పుట-1.

ఇట్లాంటి ప్రస్తావనను "ప్రొలోగ" అనే పేరుతో పాశ్చాత్య నాటక కర్తలు తమ నాటకాలలో ప్రయోగించినారు. ముందుగావచ్చిన ప్రేక్షకులను రంజింపజేయడానికి 'కర్టెన్ రైజర్' అనే పేరుతో చిన్న ప్రహసన ప్రదర్శనము పాశ్చాత్యదేశాలలో పూర్వము ఆచారంగా ఉండేది. ఈ నాందీ ప్రస్తావనల సందర్భంలో ఈ విషయము గమనార్హము.

సాదృశ్యము (Parallelism)

ఒకే రూపకంలో ఒక దానితో ఒకటి పోలిన రెండు కథలను గాని, రెండుసంఘటనలను గాని, రెండు పాత్రలను గాని ప్రవేశపెట్టితే అవి ఒకదానికొకటి పుష్టి చేకూర్చుకొంటవి; ఒక్కొక్కప్పుడు క్లిష్టతకు దారితీస్తవి. ఏదైనా మొత్తం రూపకానికి రమణీయతను చేకూరుస్తాయి. ఈ విధానాన్నే సాదృశ్యమనీ, భావపునరావృత్తి అనీ అంటారు. దీనిని కథాసాదృశ్యము లేదా కథాపునరావృత్తి; సంఘటనా సాదృశ్యము లేదా సంఘటనా పునరావృత్తి; పాత్ర సాదృశ్యము లేదా పాత్ర పునరావృత్తిఅని మూడు రకాలుగా విభజించుకోవచ్చు.

రూపకప్రధానకథను, ఉపకథను కథావస్తువు ఒకటేఅయి, కథావిన్యాసంకూడ ఒకేవిధంగా నడిస్తే దానినికథాసాదృశ్యమంటారు. ప్రధానకథ పునరావృత్తమైనట్లు గోచరిస్తుంది. ఇందుకు చక్కటి ఉదాహరణ షేక్స్పియర్ రచించిన లీర్ రాజు రూపకము. ఇందులో ప్రధానమైన లీర్ రాజు కథకు, ఉపకథ అయిన గ్లౌస్టర్ కథకూ కథావస్తువు ఒకటే — పితృద్రోహము! ఈ రెండు కథలలో తండ్రులు ప్రేమించిన సంతానము వారిని బాధించడం, ద్వేషించిన సంతానము వారిని రక్షించడం జరుగుతాయి. ఇట్లాగే యాజ్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) రూపకంలో భ్రాతృద్రోహ కథ పునరావృత్తమవుతుంది. సాదృశ్య ప్రేమగాథలు, వివాహగాథలు షేక్స్పియర్ రూపకంలో ఎక్కువగా గోచరిస్తవి.

మృచ్ఛకటికంలో వసంతసేనా చారుదత్తుల, మదనికా శర్విలకుల ప్రేమగాథలు; మాలతీ మాధవంలో మాలతీమాధవుల, మదయంతికా మకరందుల ప్రేమగాథలు; ప్రమీలార్జునీయంలోని ఎనిమిది ప్రేమగాథలు; రామాయణ నాటకాలలో రామ సుగ్రీవుల ప్రేమగాథలు సాదృశ్యకథల కుదాహరణలు.

కథాసాదృశ్యము అపహాస్యమునకు కూడా ఉపయోగపడుతుంది. స్పెయిన్ నాటకాలలో ఇది ఎక్కువగా గోచరిస్తుంది. 'ఇంద్రజాలికుడు' అనే రూపకంలో

నాయకుడు నాయికను పొందడానికి దయ్యానికి అమ్ముడుపోతాడు. చేతిరక్తంతో కంట్రాక్టు వ్రాసిఇస్తాడు. అతని సేవకుడు తనప్రియురాలిని తనకుసమకూర్చుమని ముక్కుమీద గుద్దుకొని నెత్తురు తెప్పించి దానితో కంట్రాక్టువ్రాసి యజమానిని అనుకరిస్తూ అవహేళన చేస్తాడు.

తారాశశాంకనాటకంలో శాంతాచంద్రులు ప్రేమ నృత్యం చేస్తూంటే వారిని వెక్కిరిస్తున్నట్లు లంబూజంబూలు ఇద్దరూ చేతులు పట్టుకొని ఒకరు చంద్రునీ, ఒకరు శాంతనూ అనుకరిస్తూ వికారంగా ప్రేమనృత్యం చేస్తూంటారు

భావనిరూపణకు కూడా కథాసాదృశ్యము ఉపయోగపడుతుంది. ప్రేమ గుడ్డిది అనే భావాన్ని నిరూపించడానికి మిడ్ సమ్మర్ నైట్స్ డ్రీమ్ (Mid Summer Night's Dream) లో మూడు సాదృశ్యగాథలను నిర్వహించినాడు షేక్స్పియర్. ఈ మూడు గాథలలోని కథావస్తువు 'ప్రేమ గుడ్డిది' అనేదే. ఈ రూపకంలోకూడ సాదృశ్యంద్వారా అవహేళన సాధించడం జరిగింది. ప్రధానకథను, యక్షులకథను అనుకరిస్తూ వృత్తిపనివారు అవహేళన చేస్తారు

ప్రేమకోసము ఎంత త్యాగమైనా చేస్తారనే భావము మృచ్ఛకటికలో రెండుసార్లు నిరూపితమయింది. వసంతసేన తన నగకట్టునంతా చారుదత్తుని కొడుకునకు బహూకరించింది. చారుదత్తుని భార్య ధూతాంబ మైత్రేయునికి తన నగకట్టునంతా దానము చేసింది. సంఘటనా పునరావృత్తికి దీనినికూడ ఉదాహరణగా తీసుకోవచ్చు.

ఒకే రూపకంలో ఒకేరకం సంఘటనలు రెండుమూడు జరిగితే దానిని సంఘటనాసాదృశ్యము లేదా సంఘటనాపునరావృత్తిఅంటారు. ప్రమీలార్జునీయంలో ఎనమండుగురు పురుషులు ఎనమండుగురు స్త్రీలతో విడివిడిగా ద్వంద్వయుద్ధాలు చేయడం; ఆ ఎనమండుగురు స్త్రీలు ఆ ఎనమండుగురు పురుషులను తాళ్ళతో కట్టి తీసుకొనిపోవడం; ఆ ఎనమండుగురు పురుషులు, ఆ ఎనమండుగురు స్త్రీలతో ఒకచోట ఫోరజీలో ప్రేమ వెల్లడించడం, ప్రమీలను చూడడానికి అర్జునుడు మారువేషంలో వెళ్లగా ప్రమీల అర్జునుని చూడడానికి కూడ మారువేషంలో వెళ్ళడం సంఘటనాసాదృశ్యానికి ఉదాహరణలు.

ప్రహ్లాదలో హిరణ్యకశిపుడు ప్రహ్లాదుని పెట్టేబాధలు కూడ సంఘటనాసాదృశ్యానికి ఉదాహరణ.

ఇంక పాత్రసాదృశ్యము రెండు రకాలు : 1. ఆహ్లాద సాదృశ్యము, 2. శీల సాదృశ్యము.

ఆహ్లాదసాదృశ్యానికి మంచి ఉదాహరణ షేక్స్పియర్ రచించిన కామెడీ ఆఫ్ ఎర్రర్స్ (Comedy of Errors). ఈ రూపకంలో ఇద్దరు కవలలు ఒకే ఆకారము కలిగిఉంటారు. ఆకారంలోని ఈ సాదృశ్యము పెక్కు చిక్కులకు దారి తీస్తుంది. భాసుని 'ప్రతిమా' నాటకంలో రాముడు, భరతుడు ఒకటే రూపు. సీతకూడా భరతుని చూసి రాముడని భ్రమపడుతుంది. సీత మొదటిసారిగా భరతుని చూసి "అహో ఆర్యపుత్రులు పర్ణశాల విడిచి ఇటు వచ్చిరా? కాదు కాదు, ఇది రూప సాదృశ్యము"[1] అని అనుకొంటుంది.

ఇక, శీలసాదృశ్యానికి ఉదాహరణ : ''చింతామణి'' నాటకంలో బిల్వమంగళుడు, భవానీశంకరుడు, సుబ్బిశెట్టి ఈ ముగ్గురూ వేశ్యాలోలురే! వేశ్యాలోలురై ముగ్గురూ తమ ఆస్తులను పోగొట్టుకొన్నవారే! ఆఖరి అంకంలో వేశ్యాసంపర్కంమూలంగా వచ్చే అనర్థాలను ముగ్గురూ ఏకవిధంగా చాటడంవల్ల కథావస్తువుకు మంచిబలము చేకూరింది.

భవానీశంకరుడు—

చచ్చి బ్రతికినవాఁడును, సానికొంపఁ
జొచ్చి మిగిలినవాఁడును మచ్చుకేని
వసుధ నెందునులేఁడు దైవంబుతోడు[2].

సుబ్బిశెట్టి కూడా అదే భావాన్నిచెబుతాడు—

ఎల్లబోకుడాళ్ళు ఇళ్ళకెన్నడు మన
కచ్చిరారు సానులమ్మ తోడు[3]

బిల్వమంగళుడు కూడా అంతే—

పాపకృత్యములచే బహు నికృష్టంబగు
వ్యభిచారము వినాశమందుగాక ![4]

---

1. —చిలకమర్తివారి ప్రతిమా నాటకము (అను), పుట-40.
2. —కాళ్ళకూరి నారాయణరావుగారి, "చింతామణి", దశమాంకము, పుట–100
3. —అదేనాటకంలో పుట-101.
4. —అదేనాటకంలో పుట-102.

ఇక, చింతామణి చూడండి—

> లజ్జకుం గారణంబైన లంజవృత్తి
> మానుఁడీ భూషణము స్త్రీకి మానమె సుడి.[1]

విపర్యయము (Contrast)

రూపకానికి సౌష్ఠవము, రమణీయత, బలము చేకూర్చడంలో సాదృశ్యం కంటె విపర్యయము (వైరుధ్యము) ఎక్కువ శక్తిమంతమైనది. పరస్పరవిరుద్ధాలైన కథలను, పాత్రలను, సంఘటనలను రూపకంలో చూపించి ఏదో ఒక ప్రయోజనాన్ని సాధించే విధానాన్ని విపర్యయవిధాన మంటారు.

సామాన్యంగా ధర్మము, అధర్మము వంటి రెండు విరుద్ధశక్తుల మధ్యనే సంఘర్షణ జరుగుతుంది. కాబట్టి విపర్యయము ఇతివృత్తంలోనే అంతర్గతమై ఉంటుంది. మంచిచెడ్డలు, కష్టసుఖాలు వంటి విపర్యయాలు రూపకంలో సహజంగానే చిత్రితమవుతాయి. రూపకంలో ప్రారంభ — ప్రయత్నాలకు, నియతాప్తి - ఫలసిద్ధులకు విపర్యయము గోచరిస్తుంది. రూపకము ఉల్లాసంతో, సంతోషంతో ప్రారంభమై అష్టకష్టాలతో అంతముకావచ్చు. ఒథెల్లో రూపకము ఒథెల్లో, డెస్డిమోనాల ప్రేమోదంతంతో, ఉల్లాసంతో ప్రారంభమై చివరకు వారి ఇద్దరి మృతితో అంతమవుతుంది. పావురాలాటతో ఉల్లాసంగా ప్రారంభమయ్యే సారంగధర రూపకము విషాదాంతంగా పరిణమిస్తుంది. శాకుంతల, ఉత్తరరామచరిత రూపకాలు ఉల్లాసరంగాలతో ప్రారంభమై క్రమంగా కష్టాలతోనిండి ఆఖరిక్షణంలో శుభాంతంగా మారినవి. రూపకప్రారంభంలో ఉల్లాస, సౌఖ్యాలు రూపకాంతంలో కష్టాలు—ఇవి సుఖదుఃఖాల విపర్యయానికి ఉదాహరణలు. ప్రారంభంలో కష్టాలు, అంతంలో సుఖాలు— ఇట్టి విపర్యయంకూడా కొన్ని రూపకాలలో కానవస్తుంది. కష్టాలతో ప్రారంభమైన యాజ్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) రూపకము సుఖాంతమవుతుంది. అట్లాగే కష్టాలతో ప్రారంభమైన ప్రతాపరుద్రీయము, మృచ్ఛకటిక సుఖాంతమవుతాయి. ఇవి కష్టసుఖాల విపర్యయానికి ఉదాహరణలు.

ఒకే అంకంలో కష్టసుఖాలో, సుఖకష్టాలో క్రమంగా రావడంకద్దు. ఉత్తరరామచరిత ప్రథమాంకము కొంతవరకు ఉల్లాసంగా నడుస్తుంది. కాని

1. —శాస్త్రి నారాయణరావుగారి "చింతామణి" దశమాంకము పుట-102

హఠాత్తుగా అపవాదు రాముని చెవిసోకి సీతాపరిత్యాగమనే కష్టంతో అంకము సమాప్తమవుతుంది. హరిశ్చంద్రలో మృగయావినోదము, విశ్రాంతి, మాతంగ కన్యల ఆటపాటలు ఇట్లా ఆనందంగా అర్ధభాగము గడిచిన తృతీయాంకము ఆటు తరవాత విశ్వామిత్రుని కోపాగ్ని ప్రజ్వలనంతో, హరిశ్చంద్రుని రాజ్యభ్రష్టతా కష్టంతో అంతమవుతుంది. వధ్యస్థానానికి చారుదత్తుని తీసుకొని వెళ్లే కష్టంతో ప్రారంభమైన మృచ్ఛకటికకథ విరామాంకంలో శుభప్రదంగా ముగుస్తుంది.

గంభీరంగా ఉండే ఘట్టాల మధ్య తేలికరంగాలు, హాస్యరంగాలు కూర్చడం యాజ్ యు లైక్ ఇట్, స్వప్నవాసవదత్త, రోషనార నాటకాలలో కనిపిస్తుంది.

పాత్రవిపర్యయము : రెండు పరస్పర విరుద్ధశక్తుల మధ్య సంఘర్షణ జరుగుతూఉంటుంది. కాబట్టి ఆ శక్తులకు ప్రతీకలయిన పాత్రలుకూడ పరస్పర విరుద్ధాలుగానే ఉంటాయి. అందుచేత ఈ వైరుధ్యంకూడ అంతర్గతమయినదే !

ఉదా॥ అమాయకుడైన ఒథెల్లోకు ప్రతిపక్షాన మాయలమారి ఇయాగో. ఏకపత్నీవ్రతుడైన రామునికి ప్రతి పక్షంలో స్త్రీలోలుడైన రావణుడు.

సంఘటనా విపర్యయము ఒక పాత్రను బాగా ప్రకాశింపజేయడానికి వెలుగునీడల సిద్ధాంతాను సారంగా, దానికి విరుద్ధమైన పాత్రను సృష్టించడం జరుగుతుంది. సాధుశీల అయిన చంద్రమతికి విరుద్ధంగా గయ్యాళిగంప కాలకంఠి; పతినిష్ఠాంబించే సావిత్రికి విరుద్ధంగా భర్తను కొట్టే మల్లిక ఇందుకు ఉదాహరణలు.

ఒకే నాటకంలో పరస్పర విరుద్ధమైన సంఘటనలు సృష్టించడం సంఘటనా విపర్యయమవుతుంది. "యాజ్ యు లైక్ ఇట్" (As You Like It) లో సీలియా తన సోదరిని విడిచిపెట్టలేక ఆమెతో అరణ్యవాసానికి వెళ్ళడం; దీనికి విరుద్ధంగా ఆర్లెండాను అన్న ఇంటినుంచి వెడలగొట్టడం ఇందుకు ఉదాహరణలు.

మృచ్ఛకటిక ప్రథమాంకంలో చారుదత్తుడు వసంతసేనను శకారుని బారినుంచి రక్షించడం; ఆ తరవాత శకారుడు వసంతసేనను గొంతునులమడం అనేవికూడా ఇందుకు చక్కని ఉదాహరణలే.

నాటకీయ వ్యంగ్యము (Dramatic Irony)

విపర్యయంలో మరో ప్రధానభేదము నాటకీయ వ్యంగ్యము. దీనినే సంస్కృతాలంకారికులు "పతాకస్థానము" అన్నారు. క్లుప్తంగా నిర్వచించా లంటే- ఒకేవస్తువు లేదా విషయము రెండు విభిన్నదృష్టులకు గురికావచ్చు. ఈ విభిన్నదృష్టులు ఆ క్షణంలోనే పొడగట్టవచ్చు: లేదా ఆ తరవాత పొడగట్ట వచ్చు. రంగస్థలంమీద జరిగిన సంఘటననుగాని, సంభాషణను గాని పాత్రలు ఒక అర్థంలో గ్రహిస్తే ప్రేక్షకులు ఇంకో అర్థంలో గ్రహించడం మూలంగా ఉత్పన్నమైన చమత్కృతియే నాటకీయవ్యంగ్యము. దీనికి మూలము ప్రేక్షకులకు తెలిసిన అసలు విషయం గుట్టు తెలియక పాత్రలు వ్యవహరించడం లేదా సంభాషించడం. ఈ విపర్యయము ప్రక్రియలోగాని, భాషణలోగాని సంభ విస్తుంది. కనుక నాటకీయవ్యంగ్యాన్ని రెండు రకాలుగా విభజించుకోవచ్చు- 1. సన్నివేశవ్యంగ్యము, 2. వాచిక వ్యంగ్యము. ఒక్కొక్కప్పుడు ఈ రెండురకాల వ్యంగ్యాలు కలిసి కూడా ఉండవచ్చు.

సన్నివేశ వ్యంగ్యము : ఒక సన్నివేశంలోని యథార్థవిషయము ప్రేక్షకులకు ముందుగానేతెలిసి ఉంటుంది. కాని పాత్రలు దానిని వేరొక విధంగా భావిస్తారు. ఈ రెంటి విపర్యయం మూలంగా అలౌకికానందము ప్రేక్ష కునికి కలుగుతుంది.

షేక్స్పియర్ రచించిన ఐదవ హెన్రీరూపకము దీనికి చక్కని ఉదా హరణ. రాజుకు వ్యతిరేకంగా కుట్రజరుగుతున్నదని ప్రేక్షకులకు ముందేతెలుసు; రాజుకూ తెలుసు. కుట్రదారులకు మాత్రము తమ కుట్రసంగతి మరెవ్వరికీ తెలి యదని నమ్మకము. రాజు వారి కుట్రను వారిచే ఒప్పిస్తూఉంటే ప్రేక్షకులలో ఒక విధమైన ఆనందము కలుగుతుంది.

చంద్రహాసరూపకంలో మంత్రి దుష్టబుద్ధి చంద్రహాసుని చంపడానికి విషసర్పాలను ప్రయోగింపజేస్తాడు. ఈ పాముకాటువల్ల చంద్రహాసుడు మరణించి నాడని నమ్ముతాడు. చంద్రహాసుని శవాన్ని కళ్లారాచూసి ఆనందించవలెనని తీరా వచ్చి చూసేసరికి అచట కనిపించింది తన కుమారుడైన మదనుని శవము! కాళికాలయంలో పూజ చేయడానికి చంద్రహాసునికిబదులు మదనుడు రావడం, పాములు అతనిని కరవడం మూలంగా అతడు మరణించడం ప్రేక్షకులు రంగ

స్థలంమీద చూసిన విషయమే! ఇక్కడ ప్రేక్షకుల జ్ఞానానికి, దుష్టబుద్ధి యొక్క భావనకు విపర్యయము సంభవించింది.

ఒక పాత్ర రంగస్థలంమీద మారువేషంలో వ్యవహరిస్తూఉంటుంది. అది మారువేషమని, అసలు వ్యక్తి ఫలానా అని ప్రేక్షకులకు తెలిసి ఉంటుంది. కాని రంగస్థలం మీది పాత్రలన్నింటికో, కొన్నింటికో అసలు విషయము తెలియదు. అప్పుడు వారిచర్యలు, సంభాషణలు వింతగా ఉంటాయి. ఈరకమైన సన్నివేశవ్యంగ్యము షేక్స్పియర్ ట్వెల్త్ నైట్ (Twelfth Night), మర్చంట్ ఆఫ్ వెనిస్ (Merchant of Venice), యాజ్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) వంటి రూపకాలలో ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది.

ప్రతాపరుద్రీయంలోని పిచ్చివాని రంగాలు సన్నివేశ వ్యంగ్యానికి తార్కాణాలు. పిచ్చివాడు యుగంధరుడేఅని ప్రేక్షకులకుతెలుసు. రంగస్థలంమీద ఇతర పాత్రలలో కొన్నింటికి తెలియదు. పిచ్చివానిసంగతి తెలుసుకోవడానికి వెంటాడిన వారులు అతని గుట్టు తెలుసుకోలేక "అల్లా! అల్లా! అల్లా! అరే! వీడు దీవానా, నిశ్చయం, (అని దుమికి) మనమెందుకు వీడితో చావడం! పోదాం రారా!" అంటుంటే వారి అజ్ఞానానికి, యుగంధరుని తెలుసుకోలేని అసమర్థతకు ప్రేక్షకులు నవ్వుకొంటారు.

సుభద్రార్జునీయంలో సన్యాసి వేషంలో ఉన్నది అర్జునుడని ప్రేక్షకులకు తెలుసు. సుభద్రకు మాత్రము తెలియదు. అర్జునుడు తన ఎదుట ఉన్నాడని గ్రహించలేక సుభద్ర తనలో 'పార్థుడు వచ్చునో రాడో !' అనుకొంటుంది. ఆ తరవాత

> నేనెక్కడ నరుఁడెక్కడ ?
> ఈ నా సంతాపము నతఁ-డెఱుఁగ గలండా ?
> దీనాయతి వేడెదమిము
> మౌనీశ్వర మీరెనన్ను మనుపగవలయున్ [1]

ఇట్లాంటి సన్నివేశవ్యంగ్యము ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులుగారి ప్రమీలార్జునీయంలో కూడా కనిపిస్తుంది.

---

1. —ధర్మవరం గోపాలాచార్యులుగారి "సుభద్రార్జునీయము" చతుర్థాంకము, పుట-54.

వాచికవ్యంగ్యము : ఒక్కొక్కప్పుడు ఒక పాత్రయొక్క వాచికంలో రెండర్థాలు గర్భీకృతమై ఉంటవి. సందర్భాన్నిబట్టి ఎదుటిపాత్ర అందులోని ఒక అర్థాన్నే గ్రహిస్తుంది; ఇంక రెండవ అర్థము ప్రేక్షకులకు స్ఫురించి భావిని సూచిస్తుంది; లేదా పాత్ర ఆంతర్యాన్ని తెల్పుతుంది; లేదా రెంటినీ ద్యోతకము చేస్తూంటుంది.

కోలాచలం శ్రీనివాసరావుగారి 'రామరాజు చరిత్ర'లో రామరాజు రక్కసితంగడి యుద్ధానికి బయలుదేరేముందు పఠానీ రుస్తుంకు సైన్యాధిపత్య మిచ్చినాడు. అప్పుడు పఠానీ కృతజ్ఞత తెలుపుతూ-

> కలనికిఁ జొచ్చువేళ భటకాండము నగ్గొనియాడఁజేసెదన్
> తెలియనె నీకుమారకుఁడ నేనయి; సర్వము యుద్ధభూమిలో
> దెలియఁగనౌగదా ? యిపుడు తెల్పఁగ నేమి ప్రయోజనమ్ము? నీ
> కలఁతఁదొలంచి శాశ్వతసుఖం బొనఁగూర్చెద నీకు నమ్ముమీ !

అంటాడు.

ఈ పద్యంలోని "నీకుమారకుఁడ" "శాశ్వతసుఖం బొనగూర్చెద మీకు" అనే మాటలలో రెండర్థాలు స్ఫురిస్తాయి. సందర్భాన్నిబట్టి రామరాజు 'నీ తనయుడను.' 'యుద్ధంలో జయించి మీకు శాశ్వతమైన సుఖమొనగూరుస్తాను' అనే అర్థాలనే తీసుకొంటాడు. కాని ఆ మాటలలోనే "నీకు మారకుడనై శాశ్వతసుఖము (మరణము) ఒనగూర్చెద" అనే అర్థం కూడా గర్భీకృతమై ఉన్నది. ఈ రెండో అర్థము పఠానీయొక్క ఆంతర్యాన్ని—అంటే రామరాజును యుద్ధంలో దొంగచాటుగా చంపవలెననే నిశ్చయాన్ని తెలుపుతుంది; భావిని సూచిస్తుంది. ఈ రెండర్థాల మాటలను పఠానీ నోట రచయిత పలికించడం వాచిక వ్యంగ్యానికి ఉదాహరణ.

ఒక్కొక్కప్పుడు పాత్ర యథాలాపంగా ఒక అర్థంలో మాటాడిన మాటలు భావినిసూచిస్తూఉంటవి. దీనినే భావిసూచకవ్యంగ్య మంటారు. హరిశ్చంద్రనాటకంలో హరిశ్చంద్రుడు యథాలాపంగా "కొడుకా .... కడకీనాటికిఁగాల సర్పమునకున్ గైకోలు గావించుటన్" అంటాడు. ఇక్కడ అనాలోచితంగాపలికిన 'కాలసర్పమునకుంగైకోలు గావించుటన్' అన్నమాటలు నిజమై, లోహితుని పాముకరుస్తుంది. లోహితుని పాము కరుస్తుందనే విషయము ప్రేక్షకులకు ముందుగా తెలియడంవల్ల చమత్కృతి జనిస్తుంది.

ఉపకథా నిర్వహణలో షేక్స్పియర్ ప్రతిభ అతని కింగ్‌లీర్ నాటకంలో గోచరిస్తుంది. లీర్‌నాటకం చదువుతూంటే అ నాటకంలో రెండు వేరు వేరు కథలున్నవని అనిపించదు. ఒకే కథ నడుస్తున్నట్లు అనిపిస్తుంది. రెండు కథలు అట్లా ఒకదానితో ఒకటి పెనవేసుకొనిపోయినవి. ఈ నాటకంలో పొందిక అంటే ఏమిటో స్పష్టమవుతుంది. అయితే షేక్స్పియర్ నాటకాలలో ఉపకథా ప్రయోగము దెబ్బతిన్న నాటకాలు లేకపోలేదు. నాలుగవ హెన్రీనాటకంలో హెన్రీ—హాట్స్పర్ ప్రధానకథకు ఫాల్‌స్టాఫ్ ఉపకథకు లంకెలేదు. రెండు విడి విడిగా నడచినవి. అంతేకాదు; ఫాల్‌స్టాఫ్‌కథ ఎక్కువ ఆసక్తిని రేకెత్తించే ప్రధాన కథను మరుగు పరుస్తుందికూడా.

సంస్కృత రూపకాలలో ఉపకథా ప్రయోగదక్షతకు పేరొందిన రూపకము మృచ్ఛకటిక. ఇందులో ప్రధానకథ వసంతసేనా చారుదత్తుల ప్రణయము. ఇక ఉపకథలు మూడున్నవి– 1. ఆర్యకునికథ, 2. సంవాహకునికథ, 3. శర్విలకునికథ. ఈ ఉపకథలు ప్రధానకథతో పెనవేసుకొనిపోయి, దానికి తోడ్పడుతూ ఫలసిద్ధికి ఎట్లా ఏకోన్ముఖంగా నడిచినవో చూద్దాము.

1. ఆర్యకునికథ : రాజభటుల బారినుంచి తనను తప్పించినందులకు కృతజ్ఞతా సూచకంగా ఆర్యకుడు తాను రాజుకాగానే చారుదత్తుని మరణశిక్షను రద్దుచేసినాడు; వసంతసేనను వధూశబ్దంతో సత్కరించినాడు. ఈ విధంగా ప్రధాన కథాంశానికి ఆర్యకుని ఉపకథ దోహదము చేసింది.

2, సంవాహకునికథ : వసంతసేన సంవాహకుని అప్పులవారి బారినుంచి రక్షించినది. శకారుడు ఆమెను మెడ నులిమి పారవేసిపోగా ఈ సంవాహకుడే అమెను రక్షించినాడు. వధ్యభూమి దగ్గరకు ఆమెను తీసుకొనివెళ్ళి, చా దత్తుని నిర్దోషిత్వము నిరూపితమవడానికి తోడ్పడినాడు. అసలిది ఒక ఉప అనే భావమే తట్టదు.

3. శర్విలకునికథ : శర్విలకుడు చారుదత్తుని ఇంటిలోనుంచి వసంతసేన దాచుకొన్న నగలను దొంగిలించినాడు. అవి తిరిగి వసంతసేన దగ్గరకు చేరుతవి. ఆ నగలకు బదులు చారుదత్తుడు ఆమెకు రత్నాలహారము పంపినాడు. ఆ రత్నాలహారమే వసంతసేనాచారుదత్తుల సమాగమానికి దారితీసినది.

ఈ విధంగా ఈ మూడు ఉపకథలు ప్రధానకథలో పెనవేసుకొని, దానివృద్ధికి దోహదముచేస్తూ, ఏకోన్ముఖంగా పయనించి వసంతసేనాచారుదత్తుల సమ్మేళనానికి హేతువులైనవి.

సంస్కృత లాక్షణికులు చెప్పిన పతాక ప్రధానకథకు దోహదముచేస్తూ దానితోపాటు చాలా దూరము పయనిస్తుంది. కాని, ప్రకరి మధ్యలోనే అంతరించి పోతుంది. వివరాలకు సంస్కృత రూపక రచనా విధానము చూడవలె.

అంక రంగ విభజన (Divison into Acts and Scenes)

కథావిన్యాస ప్రణాళిక సిద్ధంకాగానే రచయితకు అంక, రంగ విభజన సమస్య ఎదురవుతుంది. రూపకాలలో పరోక్షంగానో, ప్రత్యక్షంగానో అంక విభజన ఉండడం చూస్తూనేఉన్నాము. రూపకమంతా విచ్ఛేదంలేకుండా ధారావాహికంగా నడపడమా? లేక అంకాలకింద, రంగాలకింద విభజించడమా ? విభజించితే ఏ ప్రాతిపదికమీద విభజించడం? అనే అంశాలు తెలుసుకోవడం అవసరము.

ప్రాచీన గ్రీకునాటకాలలో విచ్ఛేదంలేకుండా ధారావాహికంగా రూపకము సాగిపోతున్నట్లు కనిపించినా, సూక్ష్మంగా పరిశీలిస్తే రూపకము 5 భాగాలుగా విభజితమయినట్లు గోచరిస్తుంది. రూపక ప్రారంభంలో పాత్రలు ప్రవేశిస్తాయి, ఒక సన్నివేశము లేదా ఒక దృశ్యము పూర్తికాగానే నిష్క్రమిస్తాయి. అప్పుడు బృందగాయకులు పాటలు పాడుతారు. తిరిగి పాత్రలు ప్రవేశించి మళ్లీ నిష్క్రమిస్తాయి. ఇట్లా రూపకము ఆసాంతమూ జరుగుతుంది. తెర ఉపయోగించక పోవడం, బృందగాయకులు రంగస్థలంనుంచి వెళ్ళిపోకుండా ఈ విభాగాలను అనుసంధిస్తూ ఉండటం మూలంగా రూపకము విచ్ఛేదంలేకుండా ధారావాహికంగా నడిచినట్లు అనిపిస్తుంది. కాని యథార్థానికి విచ్ఛేదము జరుగుతూనేఉంది. ఇట్లా విచ్ఛేదము జరగడంవల్ల ఏర్పడిన విభాగాలకే తరవాత తరవాత అంకాలు అనే పేరు పెట్టినారు. మొట్టమొదటగా పాశ్చాత్యులలో అంకవిభజనచేసిన రూపకము రచించినది ఎగాతా (Agathon). ఇతడు ది ఫ్లవర్ (The Flower) అనే రూపకంలో అంక విభజనచేసి, ఈ పద్ధతికి దారితీసినాడు. కాని దీనిని వ్యాప్తిలోకి తీసుకొని వచ్చినవాడు సెనెకా (Seneca) అనే రోమన్ నాటకకర్త. బృందగానాలను ఎత్తివేయడంతో అంకవిభజన విస్పష్టరూపము దాల్చినది.

సంస్కృతాంగ్ల రూపకాలలో సామాన్యంగా 5 దశలు లేదా అవస్థలు కనిపిస్తాయి. వీటినే మనవారు ప్రారంభము, ప్రయత్నము, ప్రాప్త్యాశ, నియతాప్తి, ఫలాగమము అన్నారు. ఈ ఐదు దశలనుబట్టి ఐదు విభాగాలుగా లేదా ఐదుఅంకాలుగా రూపకాన్ని విభజించడంఆచారమయినది. ఒక అవస్థ లేదా దశ పూర్తి అయిన తరవాత కాలవిలంబమున్నప్పుడుకాని, స్థలము మార్పు జరిగినప్పుడుగాని అక్కడ రూపకాన్ని విచ్ఛేదించడం, ఆ విభాగానికి అంకమని పేరు పెట్టడం పరిపాటి. ఒక్కొక్క అవస్థను ఒక్కొక్క అంకంలో నిబంధిస్తే ఐదు అంకాలవుతాయి. ఒక్కొక్క అవస్థను రెండేసి అంకాలలో నిబంధించి 6,8,10, అంకాలవరకు రూపకాన్ని పొడిగించవచ్చు. ఇంగ్లీషు రూపకాలలో ఈ అంక విభజన ప్రాతిపదిక స్పష్టంగా గోచరిస్తుంది. సంస్కృత నాటకాలలో అంకాన్ని రంగాలుగా విభజించవలెనని లాక్షణికులు చెప్పకపోయినా ఆచరణలో రంగవిభజన కనిపిస్తుంది. శాకుంతలం ప్రథమాంకము నిజానికి రెండు రంగాలు-అరణ్యప్రాంతమొకరంగము, కణ్వాశ్రమోద్యానవనము రెండవరంగము. ఇట్లాగే విష్కంభ ప్రవేశకాదులను ప్రత్యేక రంగాలుగా పరిగణించవలసి ఉంటుంది.

ఆధునిక నాటకాలలో మూడుదశలు కనిపిస్తున్నవి. ప్రారంభము, పరాకాష్ఠ, ముగింపు. ఈ మూడు దశలను అనుసరించి నేడు సామాన్యంగా మూడు అంకాలలో నాటకము నడుపుతున్నారు. మరీ ఇటీవల అంక, రంగ విభజన లేకుండా ఒకేఒక అంకంలో ఒకేఒక స్థలకంలో ధారావాహికంగా నాటకాలు నిర్వహిస్తున్నారు.

అంకాలుగా, రంగాలుగా విచ్ఛేదంలేకుండా ఒకేఒక అంకంతో ధారావాహికంగా రూపకాన్ని నిర్వహిస్తే ప్రేక్షకుల మనస్సుకూడ విచ్ఛిత్తిలేకుండా ప్రదర్శనమీద లగ్నమవుతుంది. అప్పుడు రసాస్వాదన అవిచ్ఛిన్నంగా సాగుతుంది, అట్లాగాక కథనుబట్టి విచ్ఛేదము తప్పనిసరి అయితే రూపకంలో ఒక సన్నివేశము లేదా ఒక దశ పూర్తి అయిన తరవాత, కాలంమార్పో, స్థలంమార్పో ప్రాతిపదికగా అంకవిభజన చేయవలసిఉంటుంది. రంగవిభజన సాధ్యమైనంత వరకు పరిహరించడం మంచిది. రూపక భాగాలు చిన్నవై సంఖ్య పెరిగినకొద్దీ ప్రేక్షకుల ఏకాగ్రత తగ్గిపోవచ్చు.

8 | దేశి రూపకాలు

యక్షగానము

అనాదిగా ఆంధ్రదేశంలో జక్కులవారు ఆడుతూ, పాడుతూ కథ వినిపిస్తూ, నాటకాలాడుతూ ప్రజలను రంజింప జేస్తున్నారు. ఈ జక్కుల పాటనే సంస్కృతంలో యక్షగానమన్నారు.

ఈ యక్షగానము మూడు దశలలో మూడు రూపాలలో పరిణతి చెందింది. మొదటి రూపము సంగీత సంకీర్తనరూపము. ఆదిలో యక్షగానము ఒకవిధమైన గాన సరణి—

"కీర్తింతురెద్దాని కీర్తి గంధర్వులు గాంధర్వమున యక్షగాన సరణి" అన్న శ్రీనాథుని పద్యంవల్ల ఈ విషయము రూఢి అవుతోంది. బహుశా ఈ గానసరణి దేశసరణి కావచ్చు. ఈ గానసరణిలో కీర్తనలు రచించి దైవాన్ని సంకీర్తించేవారు. ఈ దశలో యక్షగానము సంకీర్తనరూపంలో విలసిల్లింది.

రెండవ రూపము కథాకథన ప్రబంధరూపము. ఏదైనా ఒక కథను పాడుతూ ఆడుతూ వినిపించడం దీని సామాన్యలక్షణము. ఈ యక్షగాన రూపము బహుళవ్యాప్తి చెందడంవల్ల లాక్షణికులు ఈ రూపానికి లక్షణము చెప్పవలసివచ్చింది, ఇందులో జానపద ఛందస్సు ప్రాధాన్యము వహిస్తుంది. పదంబులు, దరువులు, ఏలలు, ధవళంబులు, మంగళహారతులు, శోభనంబులు ఉయ్యాలలు, జోలలు....రగడలు, జంపెలు, ఆటతాళాదులు ఈ రూపంలో నిబద్ధంకావలెనని లాక్షణికుల ఆదేశము. అతి ప్రాచీనమైన ఓబయమంత్రి గరుడాచల యక్షగానంలో జంపెలు 19, త్రిపుటలు 12, ఆటతాళాలు 11, ఏకతాళాలు 5, ద్విపదలు 5, కందపద్యాలు 3, తేటగీతులు 3, కురుచ జంపెలు 3, వచనాలు 52 ఉన్నాయి. ఇవిగాక ఏలలు, శోభనాలు, ధవళాలు, మంగళహారతులు ఉపయుక్తమైనాయి.

రచనాక్రమము

దైవప్రార్థనతో గ్రంథము ప్రారంభించడం భారతీయ సంప్రదాయము. ఈ సంప్రదాయానుసారంగానే యక్షగానాలు కూడా దైవప్రార్థనతో ప్రారంభ మవుతాయి. ఆ తరవాత వినాయక స్తవము, పూర్వకవిస్తుతి, కుకవినింద, కృతి భర్త వర్ణన, షష్ఠ్యంతాలు; పిమ్మట యక్షగానంపేరు, కర్తపేరు; అటు పిమ్మట కథాప్రారంభము. ఈ పూర్వరంగమంతా శ్రవ్యప్రబంధాల పూర్వరంగా లను పోలిఉంటుంది. ప్రదర్శన సమయంలో నటి ఆడుతూ పాడుతూ ఈ పూర్వ రంగాన్ని ప్రయోగిస్తుంది. ఆ తరవాత, కథను ఆడుతూ పాడుతూ వినిపిస్తుంది. కథాకథనం మధ్యమధ్య" అని పలికి యచ్చట నిలువజాలక భయపడుచున్న సుగ్రీవునితో హనుమంతు డేమనుచున్నాడు"? అని కథాసంధి ఉంటుంది. కథ దేశి ఛందస్సులో సూటిగా నడుస్తుంది. తరవాత ఏలలు, ధవళలు, హారతులు, ప్రసక్తాలయి, చివరకు గద్యంలో తిరిగి కృతిభర్త, కృతికర్త పేర్లు వినిపిస్తాయి.

కవిత్వము చిన్నచిన్న మాటలతో జాతీయత ఉట్టిపడుతూ సుబోధక మైన శైలిలో ఉంటుంది. శృంగార, వీర, కరుణరసాలు ఈ యక్షగానంలో ప్రాధాన్యము వహిస్తూఉంటాయి. కథనశిల్పము పరవళ్లు తొక్కుతుంది. వీటిలో ఒక్కొక్కపాత్రను ఒక్కొక్కవ్యక్తి ధరించే ఆచారంలేదు. నర్తకి ఒక్కతే నృత్యానికి అనువైన దుస్తులు ధరించి ఆడుతూ పాడుతూ కథ వినిపిస్తుంది.

ప్రయోగవిధానము

ప్రయోగానికి రంగస్థలము ఉండవలెగదా. రాజాప్రాసాదాలలో చక్కగా నిర్మించిన నాటకశాలలుండేవి. ఇక ప్రజాబాహుళ్యానికిగాను, నాటక ప్రదర్శన ప్రారంభంకావటానికి ముందు ఏ దిబ్బమీదనో, నడివీధిలోనో పందిరి వేసి, అందులో వేదిక అమర్చేవారు. ఆ వేదికే ఆనాటి రంగస్థలము. 'ఒయ్య జవని కలఁగల్పంబు వెడలి' అని పండితారాధ్య చరిత్రలో చెప్పడంవల్ల పూర్వం కూడా తెరలుపయోగించేవారని తెలుస్తున్నది. అయితే, ఆ తెరలు కిందికి పైకి వెళ్ళేవి. ప్రక్కలకు లాగేవి కావు. బసవపురాణంలో ''జవనిక రప్పించి'' అని ప్రయోగించడంవల్ల ఆనాటి తెర అప్పటికప్పుడు అడ్డుపెట్టేదని స్పష్టమవు తున్నది. ఆనాటి దీపాలు కాగడా దీపాలే. తెర తొలగించగానే నటిముఖము తళతళ మెరుస్తూ అందరికీ స్పష్టంగా కనిపించడానికి కాగడా మంటలమీద కొద్దిగా గుగ్గిలం చల్లి భగ్గుమనిపించేవారు. ప్రేక్షకులు రంగస్థలం నలువైపులా కూర్చుం

దేవారు. అందుకని నటి ఆడుతూ పాడుతూ నలువైపులా తిరిగి కథ వినిపించేది. గరుడాచలము, నీలాచలము, సుగ్రీవవిజయము – ఇవి యక్షగాన ప్రబంధాలకు మచ్చుతునకలు.

ఈ యక్షగాన ప్రబంధాలకు రూపాంతరాలే కలాపము, బుర్రకథ, హరికథ.

కలాపము

యక్షకన్యలాగ నృత్యానికనువైన ఆహార్యంగాక ఏదో ఒక నాయకుని పాత్ర ఆహార్యాన్ని ధరించి నటి ఆడుతూ పాడుతూ తన కథను తానే వినిపించే యక్షగాన రూపమే కలాపము. పాత్ర తన కథను వినిపిస్తూంటే సూత్రధారుడు 'హంగు' చేస్తాడు; కథాసంధి, హాస్యము, చెలికత్తె మొదలైన పాత్రల వాచికము చెప్పుతాడు. పూర్వము ఒక్కపాత్రే రంగస్థలం మీదఉండేది. తక్కిన పాత్రల వాచికము సూత్రధారుడు చెప్పేవాడు. భామాకలాపంలో కృష్ణ పాత్ర రంగస్థలం మీదకు వచ్చేది కాదు. కలాపంలో ఆ పాత్రను రంగస్థలం మీదకు తీసుకొని వచ్చినారు.

కథానాయిక తన కథను తానే వినిపించడంవల్ల రచనా క్రమంలో కొద్ది మార్పు వచ్చింది. పాత్ర తన పేరు. పుట్టు పూర్వోత్తరాలు తెలిపే ప్రవేశ దరువును పాడుకొంటూ తెరవెడలి వస్తుంది. యక్షగాన ప్రబంధంలోని జంపెలు, త్రిపుటలు మొదలైన దేశి ఛందస్సులు బదులు దరువులు, కీర్తనలు ప్రవేశించినవి.

ఈ రూపము ఏకపాత్రాభినయ రూపము. శ్రీగదితమువంటిది. ఈ ఏకపాత్రాభినయ కలాపాలు శ్రీనాథుని కాలం నాటికే వర్ధిల్లుతున్నవని ''భీమ ఖండం'' లోని "సానిఈశానియై" అనే ప్రయోగంవల్ల తెలుస్తున్నది.

భామాకలాపంలో సత్యభామ తనమీద కృష్ణుడు అలిగి చక్కాపోయిన వృత్తాంతము తన చెలికత్తెతో చెప్పుకొంటుంది. భామాకలాపము, గొల్లకలాపము, చోడిగాని కలాపము—ఇవి ఈ కలాపరూపానికి చక్కని ఉదాహరణలు. సిద్ధేంద్ర యోగి కలాప రచనలకు ఆద్యుడని చెప్పవచ్చు.

బుర్రకథ

కాలగతిలో రూపాంతరముపొంది ప్రత్యేకశాఖగా వర్ధిల్లుతున్న యక్ష గానప్రబంధ విశేషమే బుర్రకథ. కథకుడు వాయించే తంబురా బుర్రనుబట్టి ఈ పేరు దీనికి వచ్చింది. దీనిని 'తందానపాట' అని కూడా అంటారు.

యక్షగానంలో కథను స్త్రీయేవినిపించడం పరిపాటి. బుర్రకథలో సామాన్యంగా కథ వినిపించేది పురుషుడు. ఇతడు తంబురాగాని సితార్‌గాని పుచ్చుకొని ఆడుతూ పాడుతూ కథ చెప్పుతూఉంటే ఇరుపక్కలా ఇద్దరు స్త్రీలు హాస్యము చెప్పేవారు. దీనిని వృత్తిగా స్వీకరించి వ్యాప్తిలోకి తెచ్చినది జంగాలు. వీరు ఊరూరా తిరుగుతూ వీధి మొగలలో ప్రదర్శనాలు ఇచ్చేవారు. ఇప్పుడు కులంతో నిమిత్తము లేకుండా స్త్రీ పురుషులు, బాలబాలికలు బుర్రకథలుచెప్పుతూ ప్రజలను రంజింప జేస్తున్నారు.

మొన్న మొన్నటివరకు బుర్రకథలను మంజరీ ద్విపదలో రచించేవారు. ఇప్పుడు ద్విపదలే గాక కీర్తనలు, దరువులు, కందార్థాలు వాడుతున్నారు. వీరు పాట చివర "తందానతాన, తానితందనాన" అనిగాని, "వినరా భారత వీరకుమారా! విజయం మనదేరా" అనిగాని వంత పాడతారు; స్వరముక్తాయింపులు ఇస్తారు. బుర్రకథ దేశి సాహితీశాఖకు చెందినది. ఇది చక్కటి జాను తెలుగులో రచింపబడి, ప్రేక్షకులను తొందరగా ఆకర్షించి, రసానుభూతి కలిగించడంలో ప్రముఖస్థానము వహిస్తున్నది. వీటిలో ఎక్కువ ప్రాధాన్యమువహించేవి వీర, కరుణ రసాలు. ఈ విధమైన ద్విపద బుర్రకథలలో చెప్పుకోదగ్గవి-పల్నాటి వీరచరిత్ర, బొబ్బిలికథ, బాలనాగమ్మకథ, కామమ్మకథ, ఆరుగురు మరాఠీలకథ.

15, 20, సంవత్సరాలకితం వరకు బుర్రకథల ఇతి వృత్తాలు పురాణ సంబంధమైనవి, జానపద సంబంధమైనవి అయిఉండేవి. నేడు సమకాలీన ప్రజాసమస్యలను, రాజకీయాలను, మహాపురుషుల జీవితగాథలను ఇతివృత్తాలుగా తీసికొని బుర్ర కథలు వ్రాస్తున్నారు. వీటికి ఆద్యులు సుంకర సత్యనారాయణ గారు. వీరు రచించిన కష్టజీవి, అల్లూరి సీతారామరాజు, వీరేశలింగం ఈ కోవకు చెందిన బుర్రకథలు.

బుర్రకథ ఆరు బయలు ప్రదర్శన. సామాన్యంగా కథకుడు తురాయి పాగా పెట్టుకొని, పొడుగుపాటి అంగీతొడిగి, కాళ్ళకు గజ్జెలుకట్టుకొని, ఆడుతూ పాడుతూ కథవినిపిస్తాడు. వంతపాడేవారు మామూలు దుస్తులు వేసుకొని,విభూతి బొట్లు పెట్టుకొంటారు. ఈ వంత పాడేది ఇప్పుడు ఎక్కువగా పురుషులే. పూర్వము కొంత హాస్యము మాత్రమే చెప్పేవారు. ఇప్పుడు హాస్యంతోపాటు రాజకీయాలు చెప్పటంకూడా పరిపాటి అయింది.

హరికథ

యక్షగాన ప్రబంధంలో వలె ఒకేఒక వ్యక్తి ఆడుతూ పాడుతూ కథవినిపించే కళారూపమే హరికథ. ఈ హరికథను చెప్పే కళాకారులను 'హరిదాసు' లంటారు. ఆదిలో విష్ణుకథలనే చెప్పేవారు కాబట్టి ఈ కళారూపానికి హరికథ అనేపేరు వచ్చిఉంటుంది.

సాధారణంగా హరిదాసు పట్టుబట్ట కట్టి, పట్టుఉత్తరీయము నడుముకు బిగించుకొని, మెడలో పూలదండ వేసుకొని, కాళ్ళకు గజ్జెలు కట్టుకొని చేతితో తాళంగాని, చిరతలుగాని, వాయిస్తూ నృత్యముచేస్తూ కథ చెబుతాడు. కొందరు హరికథకులు వంతపాటకూడ పెట్టుకొంటారు. ఫిడేలు, హార్మనీ, మద్దెల లేదా తబల వీరి సహకారవాద్యాలు. కథచెబుతూ మధ్య మధ్య హాస్య ధోరణిలో నీతిబోధకమైన పిట్టకథలు చెప్పి కథకుడు ప్రజలను రంజింప జేస్తూ ఉంటాడు. ప్రజలను సన్మార్గ ప్రవర్తకులుగాను, దైవభక్తులుగాను చేయడానికి హరికథలు మంచిసాధనంగా రూపొందినవి. భగవంతుని లీలలను భక్తిప్రభావాలను బోధించడమేగాక సమకాలీన సంఘజీవనంలోని దురాచారాలను, దుష్కృత్యాలను, అన్యాయ ప్రవర్తనలను హరిదాసు దుయ్యపట్టుతూఉంటాడు.

హరికథాప్రదర్శన కూడ ఆరుబయలు ప్రదర్శనమే! అందుచేత హరిదాసు నాలుగువైపులా తిరుగుతూ కథ చెబుతాడు. పాత్రలన్నింటిని ఒక్కడే ఒప్పించవలసి ఉన్నందున హరిదాసు సర్వతోముఖ నటుడై ఉండవలె; సాహిత్యంలో, సంగీతంలో ప్రజ్ఞావంతుడై ఉండవలె; మాటకారి, హాస్యకారి అయిఉండవలె.

హరికథ రచనా క్రమము యక్షగాన ప్రబంధ రచనాక్రమమువంటిదే! కాని జంపె, త్రిపుట మెదలైనవాటి బదులు హరికథలో దరువులు, కీర్తనలు, దండకాలు, చూర్ణికలు, తోహరాలు, మట్లు ప్రవేశించినవి.

ఆదిలో విష్ణుకథలే హరికథలుగా చెప్పబడినప్పటికీ రానురాను రాజకీయ, చారిత్రక విషయాలుకూడ హరికథలకు ఇతివృత్తాలవుతున్నవి. దీనితో హరికథ అనే పదంలోని వ్యుత్పత్త్యర్థము నిరర్థకమై ఒకానొక ప్రత్యేక కళారూపానికి పేరుగా పరిణమించింది.

మునిపల్లె సుబ్రహ్మణ్యకవి అధ్యాత్మ రామాయణ కీర్తనలు, తాఘూరి నారాయణకవి మోక్షగుండ రామాయణము హరికథలకు తొలిరేఖలు. హరికథ

లకు గౌరవ ప్రపత్తులు, బహుళ వ్యాప్తి కలిగించిన వారు శ్రీమదజ్జాడ ఆదిభట్ట నారాయణ దాసుగారు.

వీథినాటకము

ఒకేఒక పాత్ర ఆడుతూ పాడుతూ కథవినిపించే దశనుంచి ఒక్కొక్క పాత్రను ఒక్కొక్క వ్యక్తి ధరించే దశకు పరిణతిచెందిన యక్షగానాలనే—యక్ష గాన నాటకాలనీ, వీథినాటకాలనీ, బయలాటలనీ అంటున్నారు. వీథిలో ప్రదర్శి స్తారు కాబట్టి వీథినాటకాలనీ, బయలాటలనీ పేరు వచ్చింది. ఇది సంగీత నృత్య రూపకము.

కలాపాలలోవలె వీటిలో రగడలు, త్రిపుటలు మొదలైన ఛందస్సు లకు బదులు పదాలు, దరువులు, జతులు, ద్విపదలు, కైవారాలు ఎక్కువ. పాత్ర తన పేరూ వృత్తాంతమూ చెప్పుకొంటూ తెరవెడలి, రంగంమీదకు ప్రవేశిస్తుంది. వీథినాటకాలలో పాత్రల సంఖ్య పెరిగింది. నాటకీయత అలవ డింది. సంభాషణాత్మకాలుగా యక్షగానాలు రూపొందినవి. సూత్రధారుని ప్రాధా న్యము హెచ్చినది.

వీథినాటకాలు తంజావూరు రాజుల కాలంలో పరిణతదశకు వచ్చినవి. ఆ కాలంలో సమకాలీన మహాపురుషుల జీవిత ఖండాలను నాటకాలుగా వ్రాయడం ప్రారంభమైంది. విజయరాఘవ నాయకుని 'రఘునాథాభ్యుదయము', రంగాజమ్మ 'మన్నారు దాస విలాసము' ఇందుకు మంచి ఉదాహరణలు. తంజావూరు నాట కాలలో—కొన్నింటిలో శృంగారము, హాస్యము కొంచెము మోటుగా, అశ్లీ లంగా ఉన్నా కవిత్వము బహుసొంపుగా ఉంటుంది.

ఉదా॥ వల్లీకల్యాణము, పార్వతీ కల్యాణము.

వీథినాటకాల రంగస్థలంకూడ ఆరుబయలురంగస్థలమే. ఆరుబయట పందిరిలో బల్లలతోనో మట్టితోనో నిర్మించిన వేదికే రంగస్థలము. బాడితచెక్క కిరీటాలు, భుజకీర్తులు ధరించేవారు. పూర్వకాలపు దుస్తులు, ఆభరణాలు ధరించే వారు. స్త్రీ పాత్ర ధారులు జుట్టు పెంచేవారు. అద్దళంతో ముఖానికి కోటా వేసు కొనేవారు. కాగడాలే దీపాలు. అప్పటికప్పుడు పట్టే దుకూలమే తెర. సూత్ర ధారుడు దైవప్రార్థనచేసి కథా క్రమము చెప్పిన తర్వాత సూత్రధారుడు లేదా ద్వారపాలకుడు అనే పాత్ర ప్రవేశించి అసలు నాటక కథలోని పాత్ర (సామా

న్యంగా రాజు) ప్రవేశాన్ని సూచించి, సభాసదులను నిశ్శబ్దంగా ఉండవలెనని కోరి నిష్క్రమిస్తాడు. ఆ తరవాత పాత్ర తన పుట్టుపూర్వోత్తరాలు చెప్పుకొంటూ తెరవెడలి ప్రవేశిస్తుంది. (ఉదా॥ రాజువెడలె రవి తేజమలర). అప్పుడు చోపుదారు తిరిగి ప్రవేశించి రాజుకు కైవారం పఠిస్తాడు. ఆ తరవాత అసలుకథ ప్రారంభ మవుతుంది.

దూరంగా కూర్చున్నవారికి సైతము పాట బాగావినిపించేటందుకుగాను పాత్రతోపాటు హంగుదారు కీర్తనలు, పద్యాలు బిగ్గరగా పాడతాడు. అక్కడికీ వినిపించనివారు గ్రహించేటందుకు ప్రతిమాట భావము, నలువైపులా తిరుగుతూ హస్తముద్రలతో అభినయించి చూపుతాడు. రాత్రి ఏ పదిగంటలకో ప్రారంభించి సూర్యోదయం వరకు ఆట ఆడుతూనే ఉంటారు.

ఈ ప్రదర్శనాలలో కథకు సంబంధించక పోయినా నాయిక పాత్ర ధరించే వారిచేత దశావతారాలు, తరంగాలు, శబ్దాలు పట్టించడం ఒక ఆచారమయి పోయింది.

ఈ వీథి నాటకాలలో ఇతివృత్తాలు ఎక్కువగా భగవంతునికి సంబంధించినవి. అందుకే ఈ వీథి నాటకాలను భాగవతాలని, ప్రదర్శించేవారిని భాగవతులని అంటున్నారు.

వీథినాటకాలలో కొత్తదశ ప్రారంభమయింది. సమకాలీన రాజకీయాలను, సమస్యలను, ప్రముఖ సంఘటనలను ఇతివృత్తంగా తీసుకొని వ్రాసి ప్రదర్శిస్తున్నారు. ఉదా॥ సిమ్లా భాగవతము, రాజధాని రగడ, స్పుత్నిక్ యాత్ర.

కొరవంజి

కొరవంజి అనగా కొరవ జాతిస్త్రీ. ఎరుకల నాట్యవిశేషము కొరవంజి అన్న పేరుతో దృశ్యరూపకమయింది.

'కొరవంజి పాత్ర ప్రవేశముగల యక్షగానాలకు కొరవంజులని పేరు' అని కొందరు విమర్శకులు, కొరవంజి పరిణామమే యక్షగానమని మరి కొందరు పరిశోధకులు అభిప్రాయ పడుతున్నారు.

వీథి నాటకాలలోవలె కొరవంజులలో కూడ పాత్ర ప్రవేశికలు, కందాలు, కందార్థాలు, ద్విపదలు విలసిల్లుతున్నవి.

ఇంతకీ యక్షగానంలోని కొరవంజి పాత్ర సామాన్యంగా మామూలు మానవ-ఎరుకతకాదు. భారతీదేవి లేదా పార్వతీదేవి లేదా చంగమ్మ లేదా శివుడు కొరవంజి వేషంలో వెళ్లి, నాయికకు ఎరుకజెప్పి రంజింపజేస్తారు.

కొరవంజులకు కొరవంజులనే పేరు లేకపోయినా కొరవంజి పాత్ర గల యక్షగాన నాటకాలను రెండు రకాలుగా విభజించవచ్చు. 1. శృంగార కొరవంజులు, 2. వేదాంత కొరవంజులు.

1. శృంగార కొరవంజులు : నాయికా నాయకుల ప్రేమకు సంబంధించినవి. ఇవి మూడు రకాలు — కొరవంజి కొరవ నాయకుల ప్రణయాన్ని చిత్రించేవి మొదటి రకము. ఉదా॥ గరుడాచలము, కిరాత విలాసము. వీటిలో కొరవంజి సోది చెప్పడం ఉండదు.

రెండవ రకం శృంగార కొరవంజులలో భారతీదేవి లేదా పార్వతీదేవి లేదా కథానాయకుడు కొరవంజి వేషము వేసుకొనివెళ్లి నాయికకు సోదిచెప్పడం ఉంటుంది. ఉదా॥ తులాభారము, మన్నారు దాస విలాసము. మూడవరకము శృంగార కొరవంజులలో ఎరుకత మానవ స్త్రీ. దేవగణానికి చెందినదికాదు.

2. వేదాంత కురవంజి: దీని ప్రధానోద్దేశము వేదాంత బోధ. దీనిలో ఎరుకత వేదాంతము బోధిస్తుంది. సుజ్ఞాన ఎరుకత-

మరపులేనట్టి సన్మార్గులకెల్ల
నెరుక ఇట్టిదటంచు నెరుక పడంగ
నెరుక జెప్పుట కొరకెరుకత వచ్చె

అంటుంది,

ఇందులో "ఎరుక ఇట్టిదటంచు" అనే చోట ప్రయోగించిన ఎరుక శబ్దానికి అర్థము జ్ఞానము. ఉదా॥ సుజ్ఞాన కవిత, జీవ ఎరుకల కురవంజి, ముక్తికాంతా విలాసము. కొరవంజి ప్రయోగ విధానము వీథినాటక ప్రయోగ విధానమే !

పగటివేషాలు

సంఘంలో నీతి నియమాలు నశించి, ఒకవర్గము ఇంకొకవర్గాన్ని, ఒకవ్యక్తి ఇంకొక వ్యక్తిని మతం పేరుతో, ఆచారంపేరుతో, లోకవ్యవహారం పేరుతో, వ్యాపారంపేరుతో మోసగించడం, దోచుకోవడం, బాధించడం

ప్రారంభమైతే శాంతి భద్రతలు నశిస్తాయి; సంఘము వృద్ధిలోకిరాదు. అందుచేత అట్లాంటి అన్యాయాలను ఎప్పటికప్పుడు వేలెత్తిచూపే దిక్సూచికగా 'హితోపదేశ జనకం'గా ఉపయుక్తమయ్యే కళారూపము సంఘానికి ఎంతైనా అవసరము. అట్లాంటి కళారూపమే 'పగటివేషాలు.' ఎక్కువగా పగలే ప్రదర్శిస్తూఉంటారు కాబట్టి వీటికీ పేరువచ్చింది. కాని పఠానీవేషము, రెడ్డివేషము, పంతులువేషము, రాత్రులుకూడా ప్రదర్శిస్తారు. అయినా వీటిని పగటి వేషాలుగానే పరిగణిస్తారు. ఈ పగటి వేషాలనే ప్రచ్ఛన్నవేషాలనీ, విచిత్రవేషాలనీ (Fancy dresses) కూడ అంటారు.

పగటి వేషాలు 64 విధాలు. వీటిని జాతీయాలంటారు, జాతీయాలనడం లోనే జాతిని ప్రతిబింబింపజేసి, దాని క్షేమానికి పాటుపడే కళారూపమని ధ్వని. రంగస్థలం మీద ఈ పగటి వేషధారణ వర్తనను కలాపమంటారు.

ఈ వేషాలను మూడు తరగతులుగా విభజించుకోవచ్చు— 1. వినోద వేషాలు, 2. అభ్యుదయవేషాలు, 3. తామసవేషాలు. వినోదము కలిగించడం ప్రధానాశయంగా గలవి వినోదవేషాలు. ఉదా॥ మందులవేషము, బుడబుక్కల వేషము, గారడివేషము. వీటి ప్రధానాశయము వినోదమైనా సాంఘిక దురాచారాలను మధ్య మధ్య హాస్య ధోరణిలో వెక్కిరించడం కద్దు.

జాతి అభ్యుదయము ప్రధానశయంగా గలవేషాలు అభ్యుదయవేషాలు. జాతి అభ్యుదయానికి అవరోధాలైన మతసాంఘిక దురన్యాయాలను ఈవేషాల సహాయంతో దుయ్యపడతారు. ఉదా॥ కోమటివేషము. ఈ వేషంవేసి కోమట్లు అంటే వ్యాపారస్థులు తోటివ్యాపారస్తులను, ప్రజలను ఎట్లామోసగించేది బట్ట బయలు చేస్తారు. రెడ్డి, పంతులు వేషాలువేసి వారు రైతులను ఎట్లా మోసగించేది వెల్లడిస్తారు.

తామసప్రవృత్తిని ప్రదర్శించే వేషాలు తామసవేషాలు. ఉదా॥ శక్తి భేతాళ, శూర్పణఖవేషాలు. ఆహార్యంలో, వాచికంలో పగటివేషధారులు ఉద్దండులు. తెలుగుదేశంలో ఎన్నికులాలు, వర్గాలు, మతాలు ఉన్నాయో వారందరి ఆహార్యవాచికాలను అనుకరించి, పగటివేషధారులు ప్రజలకు దిగ్భ్రమకలిగించిన ఘట్టాలు అనేకము.

పగటి వేషాలలో చాలా వేషాలు 'లోకవృత్తానుకరణాలు', 'హితోప దేశజనకాలు.' ఈ వేషధారుల వాచికము ఎవరు రచించినదో తెలియదు. వీటిలో

తెలుగు జాతీయత ఉట్టిపడుతూ ఉంటుంది. మానవ మనస్తత్వాన్ని ఈ వేషాలు ద్యోతకము చేస్తాయి.

వాచికము వచనంలోనే కాకుండా పద్యాలతో, కీర్తనలతో అలరారుతూ ఉంటుంది. వీరు ప్రదర్శించే అర్ధనారీశ్వరవేషము ఒక చక్కని సంగీత నృత్య నాటిక. వీరు సంగీతభాగాలను పఠించేటప్పుడు హార్మనీ, మద్దెల, ఫిడేలు ఉపయోగిస్తారు.

పగటివేష ప్రదర్శనలు బుడబుక్కలవేషంతో ప్రారంభమై, శారద వేషంతో అంతమవుతాయి. వీటిలో ఏకపాత్ర, ద్విపాత్ర, బహుపాత్ర వేషాలున్నవి. తెలుగు వేషాలే గాక కన్నడ, లింగబలిజ, పఠానీ, సిద్ధి, దొరవంటి ఆంధ్రేతర వేషాలుకూడా ఉన్నాయి. పఠానీ, పంతులు, రెడ్డి వంటి వేషాలు ప్రహసనసదృశాలు. వీటిలోను ప్రారంభము, పరాకాష్ఠ, ముగింపు, పాత్రల ప్రవేశ నిష్క్రమణలు, పాత్రోచితమైన ఆహార్యము గోచరిస్తాయి. ఈ వేషాలన్నీ హాస్యరసంతో తొణికిసలాడుతూఉంటాయి. పగటివేషాల రంగస్థలంకూడ ఆరుబయలు రంగస్థలమే.

808-2 SRI

తోలుబొమ్మలాట

U=25

మానవుని రూపకల్పనాతృష్ణలోనుంచి జనించినదే తోలుబొమ్మలాట. సజీవవ్యక్తులకు బదులు నిర్జీవప్రతిమలను చలింపజేయడం ద్వారా కథకు రూపకత్వము కల్పించడమే తోలుబొమ్మలాటలోని విశేషము. క్రీస్తుపూర్వంనుంచే ఈ తోలుబొమ్మలాటలు తెలుగుదేశంలో వర్ధిల్లుతున్నాయని చరిత్రకారులు తెల్పుతున్నారు. "భారతాది కథలు చీరమరగుల నారంగ బొమ్మలనాడించువారు" అని పండితారాధ్య చరిత్రలో పాల్కురికి సోమనాథుడు పేర్కొనడంవల్ల కనీసము పన్నెండవ శతాబ్దంనాటినుంచి అయినా తోలుబొమ్మలాటలు తెలుగుదేశంలో ప్రచారంలో ఉన్నట్లు స్పష్టమవుతోంది.

ACC NO. 14563

తోలుతో చేసిన బొమ్మలను ఆడిస్తారు కాబట్టి ఈ కళారూపానికి తోలుబొమ్మలాట అని పేరువచ్చింది. ఈ బొమ్మలను జింక, మేక, గొర్రె, గాడిద తోళ్ళతో చేస్తారు. ఉత్తమపాత్రలకు జింకతోళ్ళు, తదితర పాత్రలకు తక్కిన తోళ్లు ఉపయోగిస్తారు. ఈ బొమ్మల ప్రమాణము పూర్వము ఒకఅడుగునుంచి ఏడు అడుగుల వరకు ఉండేది. హనుమంతుని బొమ్మలను నేటికీ వివిధ పరిమాణాలలో తయారు చేస్తారు.

తోళ్ళను నునుపుగా ఉండేటట్టు శుభ్రపరచి వాటిపై బొగ్గుతో బొమ్మనుగీసి కత్తిరిస్తారు. ఆభరణాలు ద్యోతకము చేయడానికి చిన్న చిన్న రంధ్రాలు చేస్తారు. వాటిమీద పాత్రకు అనుగుణమైన రంగువేస్తారు. అవయవాల కదలికలు చూపడానికి బుజాలదగ్గర, మోచేతిదగ్గర, మోకాళ్ళదగ్గర అతుకుపెట్టి తాళ్ళతో కడతారు. బొమ్మ మొత్తానికి ప్రధాన సూత్రమొకటి ఉంటుంది. బొమ్మ మధ్య నిలువునా వెదురుబద్ద కడతారు. ఎడమ చేతితో ఈ బద్దను, కుడిచేతితో సూత్రాన్నిధరించి ఆడిస్తారు. ఈప్రక్రియనుబట్టే 'సూత్రధార' శబ్దము పుట్టిందని విమర్శకుల అభిప్రాయము.

ఈ బొమ్మలాటవారు ఎక్కువగా ప్రదర్శించేవి లంకాదహనము, మైరావణ, విరాటపర్వము, పద్మవ్యూహము. వాచికానికి రంగనాథరామాయణము, ద్విపద భారతము ఎక్కువగా ఉపయోగిస్తారు. తోలుబొమ్మలాటలో ఉపయోగించడానికి ప్రత్యేకరచనలు కూడా కొందరు చేసినారు. బొమ్మలాట సాంబయ్య రచించిన కిరాతార్జునీయము, మరిగంటి భట్టరు రామానుజాచార్యులు రచించిన శ్రీరామ నాటకము తోలు బొమ్మలాట రచనలే.

తోలుబొమ్మలాట కూడా ఆరుబయట ప్రదర్శించే కళారూపమే. దీని రంగస్థలము నాలుగువైపులా మూసిన పెట్టెవంటిది. మూడువైపుల తడికలతోనో తాటాకు దడితోనో మూసివేస్తారు. నాలుగోవైపు తెల్లటి తెర గట్టిగా బిగిస్తారు. ఈ తెర భూమికి రెండుమూడు అడుగుల ఎత్తున ఏటవాలుగా ఉంటుంది. తెరవెనక ఆముదం దీపాలు ఉంటాయి. తెరకు అంటిపెట్టుకొని బొమ్మ లుంటాయి. తెరమీద బొమ్మలను ఈతముళ్ళతో గుచ్చి, నిలబెట్టుతారు. తోలుబొమ్మలు పారదర్శకాలు కాబట్టి వెనకదీపాల మూలంగా ఇవి ప్రేక్షకులకు స్పష్టంగా కనిపిస్తాయి.

వీరి సంగీతబాణీ ప్రత్యేకంగా 'తోలుబొమ్మలకత్తు' అని పేరు గాంచినది. స్త్రీ పాత్రలకు స్త్రీలు, పురుషపాత్రలకు పురుషులు వాచికము పఠిస్తారు. తోలుబొమ్మలాట దైవప్రార్థనతో ప్రారంభమవుతుంది. తరవాత వినాయకుడు, సరస్వతీదేవి తెరమీదకు వచ్చి ఆశీర్వదిస్తారు. ఆ తరవాత కథ ప్రారంభమవుతుంది. వాచికము వచనంలోను ద్విపదలోను మాత్రమేగాక, దరువుల రూపంలోకూడ ఉంటుంది. పాత్రప్రవేశము సూచిస్తూ ప్రతి పాత్రకు

గల పేర్లను శ్లోకరూపంలో చదువుతారు. వీరి సహకార వాద్యాలు హార్మనీ, మద్దెల, తాళాలు.

తోలుబొమ్మలవారికి ధ్వనిప్రభావ (sound effects) విషయం కూడ తెలుసు. రాక్షసపాత్రల వికటాట్టహాసము, యుద్ధము మొదలైనవి ప్రదర్శించడానికి తదనుగుణమైన ధ్వనులను వీరు నోటితోను, మద్దెలతోను మాత్రమే గాక రెండు కొయ్యచెక్కలు ఒకదానిమీద ఒకటిపెట్టి గబగబ తొక్కడంద్వారా కూడా కలిగిస్తారు. వీరి వాచికము రసోచితంగా ఉండి రంజింపజేస్తుంది.

హరికథలో పిట్టకథలవలె వీరూ తోలుబొమ్మలాట మధ్యలో కేతిగాడు, బంగారక్క ప్రహసనము ప్రదర్శిస్తూఉంటారు. ఈ ప్రదర్శనము కొంత అసభ్యంగా ఉన్నా గ్రామీణులను ఎక్కువగా ఆకర్షిస్తుంది. తోలుబొమ్మల చిత్రకళాశైలి తంజావూరు, లేపాక్షిశైలి. సంగీతము మరాఠీ శైలికి దగ్గరగా ఉంటుంది. సంగీత సాహిత్యాలేగాక చిత్రకళ, శిల్పకళ, వాస్తుకళలు ఈ కళారూపానికి ఎంతో అవసరము. అందుకే దీనిని పంచకళాత్మకరూప మంటారు.

9 | సంస్కృత రూపక సంక్షిప్తచరిత్ర

సంస్కృత రూపకోత్పత్తులను గురించిన వివిధ సిద్ధాంతాలు రూప కోత్పత్తి ప్రకరణంలో తెలుసుకొన్నాము. ఇప్పుడు సంస్కృత రూపక చరిత్రను పరిశీలింతాము.

ప్రప్రథమంగా సంస్కృతంలో వెలువడిన రూపకలక్షణ గ్రంథము భరతముని ''నాట్యశాస్త్రము'' (క్రీ.పూ. 200 ప్రాంతము). సాధారణంగా ముందు లక్ష్యము, దానిననుసరించి లక్షణము రావటం పద్ధతి. అయితే నాట్యశాస్త్రంలోని లక్షణాలకు లక్ష్యాలైన రూపకాల ఆచూకీ తెలియడంలేదు. కొందరు చరిత్రకారులు భాస మహాకవి నాటకాలు భరతమునికి పూర్వపు నాటకాలని అభిప్రాయపడినారు. కాని ఇందుకు కచ్చితమైన ఆధారాలు దొరకటంలేదు.

నాట్యశాస్త్రంలో రూపకవిభాగంతోపాటు సంగీత, నృత్యవిభాగాలకు ప్రాముఖ్యమివ్వడం, భరతముని ''నాట్యశాస్త్రము' తరవాత వెలువడిన దశరూప కాది రూపకలక్షణగ్రంథాలలో సంగీతనృత్యవిభాగాలు లేకపోవడం గమనార్హము. అందువల్ల భరతముని కాలంనాటి తొలిసంస్కృత రూపకాలు సంగీత, నృత్య రూపకాలనీ, ఆ తరవాత క్రమేణా సంగీతనృత్యాలకు స్థానముతగ్గి, గద్యపద్యా త్మకాలుగా రూపొందినవనీ భావించవలసి వస్తున్నది.

మనకు తెలియవస్తున్నంతలో ప్రప్రథమ సంస్కృత రూపకకర్త కూడా భరతమునే ! ఈయన రచించిన రూపకాలు మూడు- అసురవిజయము, అమృతమథనము, త్రిపురదాహము. ఈ మూడూ ఇపుడు లభ్యముకావడంలేదు. రూపకప్రదర్శనానికి అనువుగా నాట్యగృహము మొట్టమొదటగా నిర్మింపజేసినది కూడ భరతమునే ! నాటినుంచి అక్కడక్కడా కొద్ది స్వాతంత్ర్యము వహించినా సంస్కృతరూపకకవులు నాట్యశాస్త్రంలోని రూపకలక్షణాల పరిధిలోనే రూపకాలు రచిస్తూ వచ్చినారు.

ఇంతవరకు లభ్యమవుతున్న సంస్కృతరూపకాలలో అతిప్రాచీనమైనవి అశ్వఘోషుని నాటకత్రయము-సారిపుత్ర ప్రకరణము, మరిరెండు. అయితే ఇవి పూర్తిగా లభించడంలేదు. ఈ రూపకఖండాలను జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే, నాటికే సంస్కృత రూపకము పరిణతిచెందినదని బోధపడుతుంది. సారిపుత్ర ప్రకరణము బౌద్ధగాథ. రెండవది అన్యాపదేశరూపకము. (Allegorical play) ఇందులో బుద్ధి, కీర్తి, ధృతి మొదలైనవి పాత్రలు. అర్వాచీనకాలంలోని ప్రబోధ చంద్రోదయాది రూపకాలకు ఇది మార్గదర్శిఅయి ఉండవచ్చు. మూడవది మృచ్ఛకటికమువంటి ప్రకరణము.

అశ్వఘోషుని తరవాత మనకు తారసిల్లే నాటకకర్త భాసుడు (క్రీ.శ. 2 వ శతాబ్దము). కాళిదాసు "మాళవికాగ్నిమిత్ర" ప్రస్తావనలో భాస సౌమిల్ల కవిపుత్రాదులను పేర్కొనడాన్నిబట్టి భాసుడు కాళిదాసుకంటె పూర్వుడని నిశ్చయంగా చెప్పవచ్చు. నాట్యశాస్త్ర నియమాలను కాదని భాసుడు ఊరుభంగము అనే రూపకాన్ని విషాదాంతంగా రచించడంవల్ల, ఊరుభంగంలో దుర్యోధనుని మృతి, ప్రతిమానాటకంలో దశరథుని మృతి రంగస్థలంమీద చూపడంవల్ల కొందరు భాసుడు భరతునికంటె పూర్వుడని అభిప్రాయ పడుతున్నారు. అతడు కావలెననే ఆ నియమాలను ఉల్లంఘించి ఉంటాడని మరికొందరి అభిప్రాయము.

భాసమహాకవి సంస్కృతరూపక సాహిత్యంలో విశిష్టస్థానము సంపాదించుకొన్నాడు. ఇతని రూపకాలు 13. అందులో 9 విశేషాంకాలు, 4 ఏకాంకాలు. ఇన్ని రూపకాలు రచించినకవి సంస్కృత నాటక సాహిత్యంలో మరొకడు కనిపించడు. వీటిలో భారతరూపకాలు 5, రామాయణ రూపకాలు 3, భాగవత రూపకము 1, కథాసరిత్సాగర కథలు 3, కల్పితము 1.

భాసనాటకచక్రము : 1. ప్రతిజ్ఞా యౌగంధరాయణము, 2. స్వప్న వాసవదత్త, 3. అవిమారకము, 4. బాలచరితము, 5. ప్రతిమ, 6. పంచరాత్రము, 7. అభిషేకము, 8. దరిద్ర చారుదత్తము, 9. మధ్యమ వ్యాయోగము, 10. దూతవాక్యము, 11. దూత ఘటోత్కచము, 12. కర్ణభారము, 13. ఊరుభంగము.

పండిత టి. గణపతిశాస్త్రిగారు 1909లో ఈ రూపకాల తాళపత్ర ప్రతులను బయటికి తీసి 1912లో ప్రచురించేవరకు వీటివిషయము లోకానికి

ఎక్కువగా తెలియదు. ప్రచురితమయిన తరవాత ఈ రూపకాల కర్తృత్వంమీద, భాసుని కాలంమీద తర్జనభర్జనలు జరిగాయి.

భరతమునికంటె పూర్వుడైనా తరవాతివాడైనా నాట్యశాస్త్ర సూత్రాలకు భిన్నంగా రచనచేసిన ఏకైక నాటకకర్త భాసుడే అని తలంచవచ్చు. ఇతని అసలుపేరు ధావకుడని, ఇతడు దాక్షిణాత్యుడని ప్రతీతి.

భాసుని తరవాతి నాటకకర్త శూద్రకుడు. ఇతని కాలము క్రీ పూ. 3, 2 శతాబ్దులని కొందరు, క్రీ.శ. 6,7 శతాబ్దులని కొందరు అభిప్రాయ పడుతున్నారు. మరికొందరు శూద్రకుడు కల్పితపురుషుడని, ధావకభాసుడనే కవి ఈ పేరుతో ''మృచ్ఛకటిక''ను వ్రాసినాడని అభిప్రాయ పడుతున్నారు. శ్రీ వి. వి. పుసాల్కర్ అనే చరిత్రకారుని వ్రాతనుబట్టి శూద్రకుడు ఆంధ్ర రాజని ఊహించడానికి అవకాశమున్నది.

భాసుని దరిద్రచారుదత్త రూపకాన్ని పెంచి శూద్రకుడు ''మృచ్ఛకటిక''ను వ్రాసినాడని కొందరు, శూద్రకుని "మృచ్ఛకటిక"ను కుదించి భాసుడే ''దరిద్ర చారుదత్తము'' వ్రాసినాడని కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు. ఏమైనా సంస్కృతనాటక సాహిత్యంలో ''మృచ్ఛకటిక'' ఒక విశిష్టరచన. ప్రపంచ ఖ్యాతిగాంచిన సంస్కృతనాటకాలలో అదిఒకటి అని చెప్పక తప్పదు.

సంస్కృతనాటకకర్తలలో అగ్రేసరుడు, కవికులగురువు అయినవాడు కాళిదాసు. ఇతడు ఉజ్జయినీవాసి. విక్రమాదిత్యుని నవరత్నాలలో ఒకడు. క్రీ. శ. 4వ శతాబ్దంలో జీవించిఉంటాడని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము. కాళిదాసునాటకాలు మూడు: 1. మాళవికాగ్నిమిత్రము, 2. విక్రమోర్వశీయము, 3. అభిజ్ఞాన శాకుంతలము. ఈ మూడూ మూడురత్నాలయినప్పటికి, వీటిలో ''అభిజ్ఞాన శాకుంతలము'' విశ్వవిఖ్యాతి పొందినది. ఈ నాటకాలలో సంస్కృతరూపక సాహిత్యము పరాకాష్ఠకు చేరుకొన్నది. ''శాకుంతల'' నాటకాన్ని 1789లో సర్ విలియమ్ జోన్స్ (Sir William Jones) ఇంగ్లీషులోకి అనువదించడంతో దానికి విశ్వవిఖ్యాతి లభించినది. సంస్కృతనాటకాలను పాశ్చాత్యులు ఆదరించడం ప్రారంభించినారు. కాళిదాస యుగము సంస్కృత రూపక చరిత్రలో స్వర్ణయుగమైనది.

కాళిదాసు తరవాత సంస్కృతనాటక సాహిత్యంలో ప్రముఖస్థానము వహించినవారు – విశాఖదత్తుడు, శ్రీహర్షుడు, భవభూతి. విశాఖదత్తునికాలము

వివాదాస్పదము. దశరూపక కర్త ధనంజయుడు ఇతని ముద్రారాక్షస నాటకాన్ని పేర్కొనడంచేత, విశాఖదత్తుడు క్రీ. శ. 10 వ శతాబ్దికి పూర్వుడని భావించవచ్చు. ఇతని ముద్రారాక్షస నాటకమొక అపూర్వరచన. ఇది చరిత్రాత్మకము. ఇందులో రాజకీయపుటెత్తులకు, పైఎత్తులకు ప్రాధాన్యమెక్కువ. మానవుని చిత్తవృత్తి, బలహీనతలు ఆధారంగా కథ ముందుకు వెనకకు నడుస్తుంది. ఇందులో శృంగారములేదు. నామమాత్రమైన ఒక్కపాత్రను తప్పిస్తే, స్త్రీపాత్రలు కూడలేవు. అయినా ఎంతో ఆకర్షణీయంగా నాటకీయతతో పొంగిపొరలుతూ ఉంటుంది. విశాఖదత్తుడే దేవీచంద్రగుప్తము అనే ఇంకొక రూపకము వ్రాసినాడని చెబుతారు కాని, అది ఇంతవరకు లభ్యముకాలేదు. శ్రీహర్షుడు నైషధ కర్తయైన హర్షునికంటె భిన్నుడు. ఈ శ్రీహర్షుడు శ్రీహర్షవర్ధన శిలాదిత్య బిరుదాంకితుడు. 7వ శతాబ్దంలో కన్యాకుబ్జాన్ని పాలించినరాజు. శ్రీహర్షుని నాటకాలు మూడు-రత్నావళి, ప్రియదర్శిక, నాగానందము. ఈ నాటకాలను నాటి విదేశయాత్రికుడు హ్యూయన్‌సాంగ్ ఎంతగానో మెచ్చుకొన్నాడు. ఈ మూడు ఎక్కువగా ప్రదర్శితాలైనట్లు తెలుస్తున్నది. ఈ నాటకాలను శ్రీహర్షుని ఆస్థానకవి బాణుడు రచించి శ్రీహర్షునిపేరు పెట్టినాడని వదంతి ఉన్నది; కాని అందుకు తగిన ఆధారాలులేవు.

భవభూతి జగద్విఖ్యాతిగాంచిన మహాకవి. కన్యాకుబ్జరాజయిన యశోవర్మ ఆస్థానకవి. భవభూతిని రాజతరంగిణి పేర్కొనడంచేత ఇతడు విదర్భదేశీయుడని కొందరు, ఆంధ్రుడని కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు. భవభూతి కాశ్యపగోత్రుడు, శ్రీకంఠబిరుదాంకితుడు, పదవాక్యప్రమాణజ్ఞుడు. ఇతడు రచించిన నాటకాలు మూడు — మహావీరచరితము, మాలతీ మాధవము, ఉత్తరరామచరితము. ఈ మూడు నాటకాలు ఉజ్జయినిలో కాళప్రియనాథుని మహోత్సవాలలో ప్రదర్శించినట్లు తెలుస్తున్నది. ఈ మూడింటిలో ఉత్తరరామచరిత ఎక్కువ ప్రసిద్ధి పొందినది.

భవభూతి తన నాటకాలలో నాటకీయతకంటె కవిత్వానికి ఎక్కువ ప్రాధాన్యమివ్వడంవల్ల అతనినాటకాలు ప్రయోగసౌలభ్యము కోల్పోయినవని, దృశ్యత్వం దృష్ట్యా అతని నాటకాలతోనే సంస్కృత నాటకరంగంలో క్షీణతా బీజాలు మొలకెత్తినవని విమర్శకులు అభిప్రాయపడుతున్నారు.

భవభూతి తరవాతియుగము క్షీణయుగము. ఆ కాలంలో నాటకము రాజాస్థానాలలో ఎక్కువగా అభివృద్ధి చెందినది. ప్రజలతో ప్రత్యక్ష సంబంధము కోల్పోయింది. పాత్రల ఆంతరజీవిత చిత్రణకు బదులు శిల్పానికి ఎక్కువ ప్రాముఖ్యమువచ్చినది. దృశ్యకావ్యాలనే పేరేగాని నాటకీయతకోల్పోయి శ్రవ్య కావ్య లక్షణాలనే ఎక్కువగా పొదువుకొనసాగినవి. నాటకము దృశ్యకావ్యమనే విషయము రచయితలు మరిచిపోయినారని చెప్పవచ్చు. అందుచేత ఆ రూపకాలు మరీ పెద్దవిగా తయారయి ప్రదర్శన సౌలభ్యము కోల్పోయినవి.

భవభూతి మాలతీమాధవము, మురారి అనర్ఘరాఘవము, రాజశేఖరుని బాల రామాయణము- ఇటువంటి రూపకాలకు మంచి ఉదాహరణలు. వీటిని 'శ్రవ్యరూపకాలు' అనవచ్చు.

ఈ రూపకాలలో వర్ణనభాగాలు, పద్యాలసంఖ్య అపరిమితంగా పెరిగి పోయినవి. అనర్ఘరాఘవంలో పద్యాల సంఖ్య 540. రచయిత దృష్టి పద్యాల బిగింపు, వర్ణనలమీద ఉండటంవల్ల నాటక గమనము దెబ్బతిన్నది. ఈ కాలం లోని నాటకాల ఇతివృత్తము కూడ ఎక్కువగా పౌరాణికమే. గుణంలో దెబ్బ తిన్నా, రాశిలో మాత్రము హెచ్చు. ఈ యుగంలో 600 రూపకాలకు పైగా వెలువడినవి. వీటిలో ముఖ్యమైనవి దూతాంగదము, మహానాటకము, ఆశ్చర్య చూడామణి, కుందమాల, బాలరామాయణము, బాలభారతము, కర్పూరమంజరి.

ఈ యుగంలో వచ్చిన నాటకాలలో ఎక్కువగా నాటకీయతను పొదువు కొన్న నాటకము వేణీసంహారము. దీనిని రచించిన భట్టనారాయణుడు నన్నయ్యకు భారతరచనలో తోడ్పడిన నారాయణ భట్టే అని కొందరు విమర్శకులు అభిప్రాయ పడుతున్నారు. దీని అనువాదము ఆంధ్రదేశంలో ఒకప్పుడు బహుళ ప్రచారం లో ఉండేది. ప్రయోక్త గొప్పతనానికి, నటుని గొప్పతనానికి ఈ నాటక ప్రదర్శనము ఒక ఒరపిడిరాయి. ఈ యుగంలో ఇంకో పెద్దవిశేషము వస్తు వైవిధ్యము. కృష్ణగాథలు, చరిత్రాత్మక గాథలు, కల్పిత గాథలు రూపకాలకు వస్తువులయినాయి. రుక్మిణీహరణము, ప్రద్యుమ్నాభ్యుదయము వంటి కృష్ణ నాటికలు; కౌముదీమహోత్సవము, కర్ణసుందరి, హమ్మీరమదమర్దనము వంటి చరిత్రాత్మకాలు; కర్పూరమంజరి, విద్ధసాలభంజిక, మృగాంకలేఖ వంటి కల్పి తాలు ఎక్కువగా వెలువడినాయి.

ఇవిగాక అన్యాపదేశరూపకాలు (Allegorical Plays) అనేపేరుతో ఇంకోరకం నాటకాలు బయలుదేరినవి. వాటిలో బుద్ధి, మోహము, వివేకము, మనస్సు, ప్రవృత్తి, నివృత్తి వంటి అపురూప పాత్ర లున్నవి. అశ్వఘోషుని మూడవ నాటకము ఇట్లాంటి అన్యాపదేశనాటకమైనా, ఈ రకం రూపకాలు పరాకాష్ఠకు చేరినది ఈ యుగంలోనే. కృష్ణమిశ్రుని "ప్రబోధ చంద్రోదయము", వేంకటనాథుని (వేదాంత దేశికుని) "సంకల్ప సూర్యోదయము" ప్రసిద్ధిచెందిన అన్యాపదేశరూపకాలు.

అయితే ఈ క్షీణయుగంలో కూడ కొన్ని మంచి సాంఘిక రూపకాలు రాకపోలేదు. 7వ శతాబ్దికి చెందిన పల్లవరాజు మహేంద్రవర్మ రచించిన 'మత్తవిలాసము' ఆ తర్వాతిరచనలలో మేలుబంతి. ఈ మత్తవిలాసము సాంఘిక ప్రహసనము. ఇందులో శైవులమీద, కాపాలికులమీద విమర్శ ఎక్కువ. ఈ రకం రూపకాలలో నిర్దాక్షిణ్యమైన, వ్యంగ్యభూతమైన అవహేళన తీవ్ర రూపంలో గోచరిస్తుంది. మహేంద్రవర్మ రచించిన మరో ప్రహసనము "భగవదజ్జుకము". అయితే, కొంతమంది విమర్శకులు దీనిని బోధాయనుడు అనేవ్యక్తి రచించినట్టు అభిప్రాయపడినారు. లటకమేళము, ధూర్త సమాగమము, హాస్యార్ణవము మొదలైనవి ప్రహసనశాఖకు చెందిన మరికొన్ని ప్రసిద్ధరచనలు.

సాంఘిక-అవహేళనకు దశరూపకాలలోని ఒక భేదమైన భాణాన్ని రూపక రచయితలు ఎక్కువగా ఉపయోగించుకొన్నారు. చతుర్భాణి ఇందుకు మంచి ఉదాహరణ. ఉభయాభిసారిక, పద్మప్రాభృతకము, ధూర్తవిట సంవాదము, పాదతాడితకము – ఇవి చతుర్భాణిలోని నాలుగు భాణాలు.

భాసుడు

సూత్రధార కృతారంభైః
నాటకైర్బహు భూమికైః
సపతాకైర్యశో లేభే
భాసో దేవకులైరివ"

అని పేరుగాంచిన సంస్కృత నాటకకర్త భాసుడు. భాసుని రూపకాలలో ఏ ఒకటిరెండు రూపకాలలోనో తప్ప తక్కినవాటిలో నటీ సూత్రధారుల సంభాషణ, నాటకంపేరు, రచయితపేరు, ఋతుగానము మొదలైన సాంప్రదాయిక ప్రస్తావనాంగాలు కనిపించవు. సూత్రధారుడు ఒక్కడే ప్రవేశించి నాందీ

శ్లోకము చదివి పాత్ర సూచనచేసి నిష్క్రమిస్తాడు. 'స్థాపన' పేరుతో గల ఈ ప్రస్తావన భాసుని రూపకాలలోని విశిష్టతలలో ఒకటి.

ఆ తరవాత కొట్టవచ్చినట్టు కనిపించేది భరతముని లక్షణాలకు విరుద్ధంగా రంగస్థలంమీద మృతిని చూపించడం. ప్రతిమా నాటకంలో దశరథుని మృతి, ఊరుభంగంలో దుర్యోధనునిమృతి, బాలచరితలో కంసుని మృతి దృశ్యమానము చేయడం ఇందుకు ఉదాహరణ. అట్లాగే లక్షణవిరుద్ధంగా ఊరుభంగాన్ని విషాదాంతంగా భాసుడు రచించినాడు. (దుర్యోధనుడు నాయకుడైనప్పు డిది విషాదాంతమవుతుంది; కాని భారతీయదృష్టితో చూసినప్పుడిందు భీముడు నాయకుడవుతాడు; అప్పుడిది విషాదాంతము కాదు.) భరతముని రంగస్థలంమీద యుద్ధాలు చూపకూడదని నిషేధించినా, భాసుడు బాలచరిత మొదలైన రూపకాలలో యుద్ధాలను చిత్రించినాడు.

వీర, కరుణరసాలు భాసునికి అభిమానరసాలు. వీరరసము భాస నాటకాలన్నింటిలో గుబాళిస్తూనే ఉంటుంది. ఇంక కరుణరసము ఊరుభంగంలోను (దుర్యోధనుని మృతి), ప్రతిమా నాటకంలోను (దశరథుని మృతి) ప్రబలంగా కన్పిస్తుంది.

మనస్తత్త్వ చిత్రణలో భాసుడు అందెవేసిన చేయి. ఒక్క వాక్యంలో, ఒక్క సంఘటనలో పాత్ర మనస్తత్త్వాన్ని ప్రేక్షకులకు అవగతంచేయగల దిట్ట భాసుడు. స్వప్న వాసవదత్త, భారతరూపకాలు భాసుని మనస్తత్త్వ చిత్రణ నైపుణ్యాన్ని చాటుతవి.

కల్పనలో భాసుడు సిద్ధహస్తుడు. ప్రతిమా నాటకంలోని ప్రతిమా గృహము, రామ భరతుల సాదృశ్యము; పంచరాత్రంలో దుర్యోధనుడు పాండవులకు అర్ధరాజ్యమిచ్చినట్లు చిత్రణ; ఊరుభంగంలోనూ మధ్యమవ్యాయోగంలోనూ కథలను మలచినతీరు భాసుని కల్పనాశక్తికి చక్కని ఉదాహరణలు.

భాసునివర్ణనలు, సంభాషణలు, కథా విన్యాసము నాటకీయతతో తొణికిసలాడుతూ ఉంటాయి. సాహిత్యంమీదకంటె నాటకీయత మీద భాసుని దృష్టి ఎక్కువగా లగ్నమై ఉంటుంది.

భాసుని రూపకాలు లలితకళ లన్నింటికి సంగమాలు ; వీటిలో సాహిత్యమేగాక నృత్యము (బాలచరితము), సంగీతము, శిల్పము (ప్రతిమ), చిత్రకళ

(దూతవాక్యము), రంగాలంకరణ (స్వప్నవాసవదత్త) ప్రాధాన్యము వహిస్తాయి.

అచేతనాలకు చైతన్యము, రూపము ఆరోపించి పాత్రలుగా రూపకాలలో ప్రవేశపెట్టడానికి దారి చూపినదికూడ భాసుడే! బాలచరితలో, దూతవాక్యంలో విష్ణుమూర్తి పంచాయుధాలను పాత్రలుగా ప్రవేశపెట్టడం ఇందుకు నిదర్శనము.

రసవత్తరంగా ఇన్నిరకాల రూపకాలను, ఇన్నిరకాల పాత్రలను సృష్టించిన మరోకవి సంస్కృత సాహిత్యచరిత్రలో కనిపించడు.

శూద్రకుడు

రాజకీయ, సాంఘిక, ప్రణయగాథలను మిశితముచేసి, ఒకేఒక మహారూపకంగా రూపొందించిన ప్రప్రథమ సంస్కృతనాటకకర్త శూద్రకుడు. ఇతని ఏకైక రూపకము మృచ్ఛకటిక. ఉన్నతవంశాలు, న్యాయమూర్తులు, జూదరులు, రాజభటులు, దాసీలు, దొంగలు, రాజకీయ విప్లవకారులు, వేశ్యలు, సన్యాసులు మొదలైన రకరకాల పాత్రలు మృచ్ఛకటికలో మనకు తారసిల్లుతాయి; దొంగతనాల దగ్గరనుంచి రాజకీయ విప్లవంవరకు విభిన్న సంఘటనలు గోచరిస్తాయి.

ఉపకథలను ప్రవేశపెట్టి వాటిని ప్రధానకథతో పెనవేసి అంతా ఒక్కటే కథ అని అనిపించేటట్టు చేయడంలో శూద్రకుడు కడు నేర్పరి. కథా విన్యాసంలో ఎక్కడికక్కడ ముందేమిజరుగుతుందో అనే ఉత్సుకతను నిలబెట్టడంలో ఇతని ప్రతిభ గోచరిస్తుంది. కవిత్వము, వర్ణనలు పసందుగాఉన్నా, నాటకీయతను కొంచెము దెబ్బతీసేవిగా ఉన్నాయి. వసంతసేన చారుదత్తుని ఇంటికి వెళ్లేటప్పటి వర్ష వర్ణన మితిమీరి నాటకాన్ని త్వరగా ముందుకు సాగనీయదు.

వాస్తవికతను పునాదిగా చేసుకొన్నా, శూద్రకుడు యాదృచ్ఛికతకు తావీయక పోలేదు. రూపక ప్రారంభంలో శకారుడు తరుముకొనిరాగా వసంతసేన సరిగా చారుదత్తుని ఇంటికే చేరుకోవడం; శర్విలకుడు దరిద్ర చారుదత్తుని ఇంట దొంగతనము చేయడం ; చారుదత్త శకారుల శకటాలు తారుమారై వసంతసేన శకారుని బండిలో ఎక్కడం మొదలైన యాదృచ్ఛిక సంఘటనలు రూపకశిల్పం విలువను తగ్గిస్తున్నాయి.

శూద్రకుడు పాత్ర చిత్రణలో ఆరితేరినవాడు. వసంతసేన, శకారుడు, చారుదత్తుడు — ఈ పాత్రలను తీర్చిదిద్దిన తీరు ఎంతగానో మెచ్చుకోతగ్గది.

అక్కడక్కడ నాటకీయతను దెబ్బకొట్టే దీర్ఘవర్ణనలున్నా, మృచ్ఛకటిక ప్రదర్శనయోగ్యతను సంతరించుకొన్న మహారూపకము ; ఆనాటి రాజకీయ, సాంఘిక జీవనానికి దర్పణము.

కాళిదాసు

"కావ్యేషు నాటకం రమ్యం
నాటకేషు శకుంతలా"

అని ప్రసిద్ధికెక్కిన "అభిజ్ఞాన శాకుంతల" నాటక రచయిత కాళిదాసు. ఉపమాలంకార ప్రయోగంలో సిద్ధహస్తుడు కాబట్టి "ఉపమా కాళిదాసస్య" అని నానుడి.

కాళిదాసు ప్రథమంగా మహాకవి. ఆ తరవాతనే నాటకకర్త. అందుచేతనే అతని నాటకాలలోని శ్లోకాలలో కవిత్వము గుబాళిస్తూ మనోరంజకంగా ఆకర్షణీయంగా ఉంటుంది. వాటిలోని ఉపమానాలు ఎక్కడినుంచో ఎరువు తెచ్చినవికాక నిత్యవ్యవహారంలో తారసిల్లేవే ! అందుకే వాటికంత విలువ.

వాస్తవికతకన్న రసపోషణ, పాత్రపోషణ కాళిదాసుకు ప్రధానము. దుష్యంతుని శీలరక్షణకు అలౌకికమైన దుర్వాసశాపము శాకుంతలంలోను, ఊర్వశి లేడిగగా మారడం విక్రమోర్వశీయంలోను చొప్పించడానికి కాళిదాసు వెనుదీయలేదు.

ఆ యా వ్యక్తులను, ఆ యా దృశ్యాలను కనులకు కట్టేటట్లు వర్ణించడంలో కాళిదాసు అసమానుడు. శాకుంతలంలో దుష్యంతుని రథవేగ వర్ణన ఇందుకు తార్కాణము.

సన్నివేశకల్పనలో కాళిదాసుప్రతిభ వర్ణనాతీతము; ఆ కల్పనకూడ సహజమే అనిపిస్తుంది.

శృంగారరస నిర్వహణ, ఔచిత్యపోషణ, చతురసంభాషణారచన — ఇవి కాళిదాసు సొమ్ములు.

ప్రకృతికి మానవునికి గల సంబంధాన్ని, మానవుని చలనానికి ప్రకృతి ప్రతిచలనాన్ని చిత్రించడం కాళిదాసు శిల్పవిధానాలలో ఒకటి. శాకుంతలంలో

శకుంతల అత్తవారింటికి వెడుతూ ఉంటే ప్రకృతికూడా శోకించి దివ్య వస్త్రాలంకారాలు బహూకరించినట్లు చిత్రించడంవల్ల నాటకీయత ఇనుమడించడం ఇందుకు తార్కాణము. అట్లాగే విక్రమోర్వశీయంలో పురూరవునికి ప్రకృతి అంతా ఊర్వశివలె కనిపించినదట!

శకుంతలను అత్తవారింటికి పంపే ఘట్టము, కణ్వుని పరితాపము, కాళిదాసుని రచనల విశ్వజనీనతకు ఉదాహరణలు. పాత్రచిత్రణలో కాళిదాసు మేటి. శకుంతల, మాళవిక, విదూషకుల పాత్రల చిత్రణ కాళిదాసు చిత్రణ నైపుణ్యానికి పరాకాష్ఠగా తీసుకోవచ్చు.

కాళిదాసు మహాశిల్పి. ఒక్కొక్క పదము, ఒక్కొక్క వాక్యము జాగ్రత్తగా 'చెక్కి'నట్లు ఇతని రచనలు భాసిస్తాయి.

హర్షుడు

"శ్రీ హర్షో నిపుణఃకవిః" అని ప్రఖ్యాతిపొందిన సంస్కృత నాటక కర్త శ్రీహర్షుడు. ఇతని నాటకత్రయంలోని రత్నావళి సర్వలక్షణ లక్షితమై ''రత్నావళీ రత్నము'' అని ప్రశంసలందుకొన్నది.

హర్షుని నాటకాలు నాటకీయతకు ఆటపట్టులు. ఎంతో ప్రదర్శనానుకూలంగా ఉంటాయి. అద్భుత సన్నివేశకల్పన శ్రీహర్షునిసొత్తు — మారువేషాలతో ప్రియులను అభిసరించడం, నాటకనాయకుడు అంతర్నాటకంలో నాయక పాత్ర ధరించడం, రాణి దానిని కనిపెట్టడం, ఉరిపోసుకోబోతున్న నాయికను నాయకుడు రక్షించడం మొదలైనవి ఎంతో నాటకీయతతో ఒప్పారుతూ ఉంటాయి.

ఇతని రత్నావళీ, ప్రియదర్శికా రూపకాలు నాటకనిర్మాణ నైపుణ్యానికి, సంస్కృత నాటికా లక్షణాల సంతరింపుకు మేలుబంతులు.

హర్షుని నిర్వహణసంధి నిర్వహణ అద్భుతంగా ఉంటుంది. ఇది ప్రేక్షకులను అద్భుతరస పరవశులనుచేస్తుంది.

ఇతని కవిత్వము మనోరంజకమైనది. రూపకాలలో శృంగారరసము పొంగి పొరలుతూ ఉంటుంది. నిజానికి హర్షుని మూడు రూపకాలు రసగుళికలు.

ఇక నాగానందనాటకంలో ఇతివృత్తము మహోత్కృష్టమైనది; అపూర్వమైనది. ఆత్మత్యాగానికి ఈ నాటకము ప్రతీక. రసపాత్ర పోషణలో నాగానందము

పరాకాష్ఠకువెళ్ళినా, నాటకరచనాశిల్పము దెబ్బతిన్నది. ఒకే నాయకునికి సంబంధించిన రెండు గాథలను - ప్రణయగాథ, ఆత్మత్యాగగాథ - అతికినట్లు అనిపిస్తుంది. ప్రదర్శనంకూడ కొంతకష్టమే.

పూర్వరచనలను చక్కగా ఉపయోగించుకోవడంలో శ్రీహర్షుడు దిట్ట. కాళిదాసు నాటకత్రయంలోని ఛాయలు, సంఘటనలు హర్షునినాటకాలలో ప్రత్యక్షమవుతున్నాయి. ఇంతేకాదు. ఇతనినాటకాలు మూడింటిలోనూ ఒకేరకమైన సంఘటనలు పునరావృత్తమవుతాయి.

మొత్తంమీద హర్షుని రూపకాలు సర్వాంగ సుందరాలు. సన్నివేశకల్పనలో ఏమహాకవికీ తీసిపోనిదిట్ట శ్రీహర్షుడు.

10 | తెలుగు నాటక సంక్షిప్త చరిత్ర

సంస్కృతాలంకారికులు సాహిత్యప్రక్రియలలో నాటకానికి ప్రాధాన్య మిచ్చినా, పూర్వాంధ్ర కవులెవ్వరూ తెలుగులో నాటకాలు రచించడానికి పూనుకోలేదు. ఇందుకు పలువురు విమర్శకులు పలుకారణాలు చెబుతున్నారు. అసలు మార్గనాటకాలకు అనువైన నాటకశాలలు, నాటకరంగము లేకపోవడంవల్ల, రాజాభిమానము లేకపోవడంవల్ల, సంఘంలో నటీనటులకు గౌరవంలేకపోగా వారిని పంక్తిబాహ్యులుగా పరిగణించడంవల్ల, సంస్కృత నాటకలక్షణానుసారము పాత్రోచిత భాషాప్రయోగంలో భాగంగా గ్రామ్య, వ్యవహారభాషలు ప్రవేశపెట్టడం ఇష్టములేకపోవడమువల్ల, పూర్వపు తెలుగుకవులు నాటకాలు రచించడానికి సాహసించలేదని మన విమర్శకులు అభిప్రాయపడుతున్నారు. కారణమేదైనా పూర్వము తెలుగు నాటకాలు వెలువడలేదనడం యథార్థము.

అయితే ఈ అంధకారాన్ని చీల్చుకొని ఎట్లాగో 15వ శతాబ్దంలో క్రీడాభిరామము అనే రూపకము వెలువడింది. కాని ఇది పూర్తిగ స్వతంత్రమూ కాదు, రూపకరూపంలోనూలేదు. సంస్కృతంలోని ''ప్రేమాభిరామము'' అనే రూపకానికి ఇది తెలుగు అనుసరణ. ఇది సంస్కృత దశరూపకాలలోని వీథి రూపకశాఖకు చెందినది. దీనిని రచించినది వల్లభరాయుడని కొందరు, శ్రీనాథుడే రచించి వల్లభరాయనిపేరు పెట్టినాడని కొందరు భావిస్తున్నారు. ఏమైనా క్రీడాభిరామము తెలుగుభాషలోని ప్రప్రథమరూపక మనడంలో సందేహములేదు.

> "నటులది దోర సముద్రము
> విటులది యోర్గల్లు కవిది వినుకొండ మహా
> పుట భేదన మిత్రితయము
> నిటగూర్చెను బ్రహ్మ రసికులెల్లరుమెచ్చన్''

అని క్రీడాభిరామంలో రచయిత చెప్పడంవల్ల ఈ రూపకాన్ని ప్రదర్శించేవారని తెలుస్తున్నది. ఇందులో రెండే పాత్రలు. ఒకరోజే కథాకాలము; పాత్రలిద్దరు వేకువజామున ఓరుగల్లు ప్రవేశించినది మొదలు, తిరిగి అర్ధరాత్రివరకు జరిగినకథ

ఈ రూపకంలో వర్ణితమయింది. నాటకీయత ఎక్కువ లేకపోయినా ఆ కాలం లోని తెలుగువారి ఆచారాలు, వినోదాలు, మతము, కళారూపాలు ప్రస్ఫుటంగా ఇందులో ప్రతిఫలిస్తున్నాయి. ఇది తెలుగువారి సాంఘిక చరిత్ర రచనకెంతో ఉపకరిస్తుంది. క్రీడాభిరామంలో తెలుగు నాటకరచన ఒకసారి మెరుపులా తళుక్కుమని మాయమైంది; మళ్లీ అంధకారము కప్పివేసింది.

పూర్వాంధ్ర ప్రజానీకానికి యక్షగానాలు, కలాపాలు, వీధినాటకాలు, తోలుబొమ్మలు, పగటివేషాలు మొదలైన జానపద కళారూపాలే వినోదాన్ని, విజ్ఞానాన్ని కలిగిస్తూ ఉండేవి. ఈ రకం జానపదకళారూపాలు ఎక్కువ ప్రజా దరణ పొందడంవల్ల మార్గనాటకాలు రచించవలసిన అవసరంలేక పోయిందేమో. తెలుగుకవులు సంస్కృతనాటకాలను తెలుగులో శ్రవ్యప్రబంధాలుగా రూపొందించి తృప్తిపడుతూఉండేవారు. క్రీ. శ. 1860 వరకు తెలుగులో మార్గ నాటకరచన జరగనేలేదు.

"దృశ్య, శ్రవ్య కథామయంబులగు కావ్యంబుల శ్రవ్యమాత్రంబులు సవిశేష విశేషసుషమంబులై మహాకవులతో త్రిలింగభాషయందు గదితంబులుగా దృశ్యంబులగునవి తాదృశంబులు గామికిం జింతించి" కీ॥ శే॥ కోరాడ రామ చంద్రశాస్త్రిగారు 1860 లో మంజరీమధుకరీయమనే స్వతంత్ర రూపకము రచించి ఆధునిక తెలుగు నాటక రచనాయుగానికి నాందిపాడినారు. ఇప్పటివరకు తెలిసినదానినిబట్టి మంజరీమధుకరీయమే ప్రథమనాటకమని విజ్ఞులు అభిప్రాయ పడుతున్నారు. ఈ మంజరీమధుకరీయము సంస్కృత నాటకాలక్షణాలతో ఒప్పారుతున్నది. గ్రంథము చాలాపెద్దది. అంతగా ప్రదర్శనయోగ్యమైనది కాదు. దీర్ఘ సమాసభూయిష్ఠమైనది. ఇది 1903 లోగాని అచ్చుకాలేదు.

స్వతంత్రనాటక రచనలేగాక, సంస్కృత రూపకాలను అనువదించ డానికికూడా శ్రీకారముచుట్టినది రామచంద్రకవిగారే! వీరి వేణీ సంహారానువాదమే ప్రప్రథమ సంస్కృతానువాదము. వేణీసంహారమేగాక ఉత్తరరామచరిత, ఉన్మత్త రాఘవము, శాకుంతలము కూడా ఆయనచే అనూదితాలైనవి. అయితే వీరి నాట కాలకన్న ముందుగా ప్రచురితమైనది కొక్కొండ వేంకటరత్నంగారి నరకాసుర విజయవ్యాయోగము (1892). పంతులుగారు ఈ అనువాదంలో సంస్కృత వచ నాన్ని తెలుగువచనంగాను, సంస్కృత శ్లోకాలను తెలుగు పద్యాలుగాను అనువ దించి అనువాద విధానానికి ఒరవడిపెట్టినారు. వీరు ఈనాటకాలనేగాక ధనంజయ

విజయ వ్యాయోగము (1894), ప్రసన్నరాఘవము (1897) అనే రూప కాలనుకూడా అనువదించారు. వీరిభాష వీరగ్రాంథికభాష. ఈ కాలంలోనే అంటే 1872 లోనే పరవస్తు వేంకటరంగాచార్యులుగారు అభిజ్ఞానశాకుంతలాన్ని అనువదించి, మూలంలోని ప్రాకృత భాషల స్థానంలో అచ్చతెలుగు వాడినారు.

1857 నాటికి మద్రాసు విశ్వవిద్యాలయము నెలకొనడంతో మద్రాసు రాష్ట్రంలో ఇంగ్లీషు విద్య వ్యాప్తిచెందింది. తెలుగువారికి ఇంగ్లీషు నాటకాలతో పరిచయ మేర్పడింది. షేక్స్పియర్ నాటకాలు మనవారికి ఒక క్రొత్త ప్రపంచాన్ని చూపినవి. షేక్స్పియర్ నాటకాలకు ముగ్ధులై ఆ నాటకాలను తెలిగించడానికి తెలుగు యువకులు పూనుకొన్నారు. అట్టివారిలో ప్రప్రథములు వావిలాల వాసుదేవ శాస్త్రిగారు. వీరు ప్రప్రథమంగా 1875 లో షేక్స్పియర్ వ్రాసిన జూలియస్ సీజర్ నాటకాన్ని తెలుగులో అనువదించి పాశ్చాత్య నాటకానువాదాలకు దారితీసినారు. ఈ అనువాదంలో మూలంలోని పేర్లు మార్చలేదు. నాటకమంతా తేటగీతిలోనికి అనువదించినారు. కాబట్టి తెలుగులో స్వతంత్ర పద్య నాటక రచనకుకూడ వీరే ఆద్యులు. వీరి నందకరాజ్యము అనే నాటకము తొలి స్వతంత్ర పద్యనాటకము. ఆనాడు ప్రబలంగాఉన్న నియోగి వైదికి కక్షలను విమర్శిస్తూ హితోపదేశ జనకంగా ఈ నాటకము రూపొందించబడినది. అయితే ఈ కాలంలో నాటకరచన ప్రారంభమయిందేగాని నాటకరంగము ఆవిర్భవించ లేదు.

వీధినాటకాలు, పగటివేషాలు, తోలుబొమ్మలవంటి జానపద కళారూపాలు ఆధునిక ఆంధ్ర నాటకరంగోదయానికి తొలిరేఖలు.

ఆంధ్రనాటక సాహిత్య చరిత్రలో 1880 సువర్ణాక్షరాలతో లిఖింపదగిన సంవత్సరము. ఆ సంవత్సరమే ధార్వాడకంపెనీవారు ఆంధ్రదేశంలో పట్టణపట్టణాన నాటకాలు ప్రదర్శించినారు. అదే సమయంలో రాజమహేంద్రవరంలో కందుకూరి వీరేశలింగం పంతులుగారు బ్రాహ్మవివాహము, వ్యవహార ధర్మబోధిని అనే రెండు ప్రహసనాలను రచించి ప్రకటించినారు. బ్రాహ్మవివాహ ప్రహసనాన్ని జనము తండోపతండాలుగాచేరి చదివించుకొని వినేవారు. దీనినిబట్టి ఆ ప్రహసనము ప్రజలలోకి ఎంత బాగా చొచ్చుకొనిపోయినదో తెలుస్తుంది. 'వ్యవహార ధర్మబోధిని' బాలికోన్నత పాఠశాలలో మొదటిసారి ప్రదర్శింపబడినది. ఇదే తొలి తెలుగు రూపకప్రదర్శన.

తెలుగుదేశంలో అంతవరకు రంగస్థలము ఆరుబయలు రంగస్థలమే. ధార్వాడవారు అట్లాకాక, నాలుగువైపులా మూసినశాలలో, మూడువైపులమూసిన రంగస్థలంమీద, పైకి క్రిందికి కదిలేతెరలతో, నేపథ్యజంత్ర సహకారంతో నాటకాలు ప్రదర్శించేసరికి తెలుగువారికి కొత్తనాటక ప్రపంచము గోచరించినది; నూతనోత్తేజము కలిగింది. ధార్వాడ నాటకాలు ప్రేరణగా పరిణమించినవి. తొలుదొల్త వీనివల్ల ప్రభావితమైనది కందుకూరి వీరేశలింగంపంతులుగారే. రాజమహేంద్రవరంలో నాటకాలాడి వదలివెళ్లిన తాటాకు పాకలోనే చమత్కార రత్నావళి, రత్నావళి అనే రెండు నాటకాలు ప్రదర్శింపజేసి ప్రప్రథమ ప్రయోక్తలుగా పంతులుగారు ఖ్యాతిగడించినారు. చమత్కార రత్నావళి షేక్స్పియర్ "కామెడీ ఆఫ్ ఎర్రర్స్" (Comedy of Errros) అనే నాటకానికి, రత్నావళి శ్రీహర్షుని సంస్కృత రత్నావళికి అనువాదాలు. ఈ విధంగా అధునికాంధ్ర నాటకరంగ మావిర్భవించినది.

ధార్వాడవారివలె నాటకాలు ప్రదర్శించవలెననే ఉత్సాహంతో ప్రతి పట్టణంలోనూ నాటకసమాజాలు వెలిసినవి. ప్రదర్శించడానికి నాటకాలు కావలె కాబట్టి రచయితలు కలముపట్టినారు. ఆదర్శము కాదగిన నాటకాలుగాని నాటక లక్షణ గ్రంథాలుగాని తెలుగులోలేవు. అందుచేత నాటి నాటకరచయితలు పగటి వేషాలువంటి జానపద నాటకరూపాలను, సంస్కృతనాటకాలను, ధార్వాడవారి నాటకాలను ఒరవడిగా పెట్టుకొని నాటకాలు వ్రాయసాగినారు. ఆనాటివారు రచించిన నాటకాలు వచననాటకాలు. ఎక్కువగా పౌరాణికాలు. అయితే స్వతంత్ర నాటకాలతోపాటు అనువాదాలుకూడా ఈ కాలంలో ఎక్కువగా వెలువడసాగినవి. చిలకమర్తి లక్ష్మీనరసింహం ప్రభృతులు పౌరాణిక గాథలను తీసికొని వచననాటకాలు వ్రాసినారు, నాదెళ్ళ పురుషోత్తమశాస్త్రిగారు నాటకాలలో పాత్రోచిత భాషా ప్రయోగానికి శ్రీకారముచుట్టినారు.

సర్కారు జిల్లాలలో ఇట్లా వచన నాటకాలు ఎక్కువగా ప్రదర్శిస్తుంటే బళ్లారినుంచి కొత్తతరహా నాటకాలు వెలువడసాగినవి. ధర్మవరం గోపాలచార్యులుగారు ఒక తెలుగు నాటకమువ్రాసి ఆడించగా అది రక్తికట్టక పోవడంతో తెలుగుభాష నాటకానికనువైనది కాదనేప్రథబయలుదేరినది. ఆ అపప్రథనుపోగొట్టి తెలుగుభాష నాటకరచనకు అనువైనదని రుజువు చేయడానికి ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులుగారు నాటకరచనకు నడుముకట్టినారు. సంస్కృతాంగ్లనాటక సంప్ర

దాయాలను రంగరించి కొత్తపోకడలతో స్వతంత్ర నాటకాలను వ్రాయసాగినారు. వారి ప్రప్రథమ నాటకము 'చిత్రనళీయము' (1886). ఇది గద్య, పద్య, గేయాత్మకము. నాటకకర్తలైన ఆచార్యులవారే స్వయంగా దర్శకత్వమునెరపి, వేషధారణచేసినాటకాలు ఆకర్షణీయంగా ప్రదర్శించి అశేషప్రజానీకంయొక్క ఆదరాభిమానాలు చూరగొన్నారు. గద్య, పద్య, గేయాత్మక పౌరాణిక నాటకాలకేకాదు. విషాదాంత నాటకాలకుకూడ ఆద్యులు ధర్మవరంవారే! విషాద సారంగధర నాటకరచనతో తెలుగు నాటక సాహిత్యంలో ఇంకోకొత్తయుగము ప్రారంభమైనది. వారి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకాలప్రభావము తెలుగునాటక సాహిత్యంమీద ఎంతగానో పడింది.

ఈ ప్రభావానికి తొలిగా లోనైనవారు కోలాచలం శ్రీనివాసరావుగారు. ధర్మవరం వారితో పోటాపోటీగా, వారివలెనే వీరుకూడా నాటకాలు రచించినారు. ధర్మవరం వారు పౌరాణిక నాటకాలు ఎక్కువగావ్రాస్తే, కోలాచలంవారు చారిత్రక నాటకాలను ఎక్కువగా రచించినారు.

ఈ బళ్లారినాటకాలు క్రమంగా రాయలసీమ ఎల్లలుదాటి సర్కారుజిల్లాలు ప్రవేశించి అశేషప్రజానీకం యొక్క ఆదరాభిమానాలు చూరగొన్నాయి. నాటక రచయితలు నటుల ఈ నూతన ప్రక్రియకు స్వాగతము పలికినారు. నటులు, ప్రేక్షకులు బళ్లారి నాటకాలమీద మోజుచూపడంవల్ల, అప్పటివరకు వచననాటకాల వ్రాస్తున్న చిలకమర్తి ప్రభృతులు తమ రచనా విధానాన్ని మార్చుకొని, నటులను ప్రజలను సంతృప్తి పరచడానికి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకాలను రచించసాగినారు. ఈ బళ్ళారి నాటకాల ప్రభావము ఎక్కువై పద్యాలు, పాటలు ఉన్న నాటకాలే నాటకాలన్న భావము దేశమంతటా అలముకొన్నది. నాటకరచయితలు తమ నాటకాలపేరుకు ముందు సంగీత అనే పదము జోడించడంకూడా ప్రారంభించినారు. పద్య నాటకయుగము ప్రారంభమైనది. ఈ ఒరవడిలోనే చిలకమర్తి, తిరుపతివేంకటకవులు, చక్రావధానుల మాణిక్యశర్మ, సోమరాజు రామానుజరావు, మొదలయిన రచయితలు నాటకాలను శరపరంపరగా వెలువరించసాగినారు. చిత్రనళీయంలో 217 పద్యాలు, 63 పాటలు, 15 సంవాదగేయాలు ఉండగా, తిరుపతి వేంకటకవుల పాండవోద్యోగము ఒక్కదానిలోనే 338 పద్యాలున్నవి! దీనినిబట్టి ఆనాడు పద్యాలమోజు ఎంతగా ప్రబలినదో ఊహించుకోవచ్చు.

ఆకాలంలోవచ్చిన నాటకాలు – వీరేశలింగంగారి ప్రహసనాలవంటివి ఏకొద్దో తప్ప – తక్కినవన్నీ, గద్య, పద్య, గేయాత్మకాలు; పౌరాణికాలు, చరిత్రాత్మకాలు; సాంప్రదాయిక సూత్రాలను బలపరిచే నాటకాలు. ఈ పరిస్థితులలో, "క్లిష్ట, సాంఘిక పరిస్థితులతోకూడిన ఆధునిక ప్రజాజీవితాన్ని పట్టి ప్రహసనాలలో తప్ప రచయితలు ద్యోతకం చేయడానికి అశ్రద్ధ వహిస్తున్నారు. చౌకబారు శృంగారకథలు నాటకంగా వ్రాయడమేగాని రచయితలలో కల్పనాశక్తి కనిపించడంలేదు. కొద్దిమంది రచయితల నాటకాలలోమాత్రమే నాటకశిల్పం గోచరిస్తున్నది"[1] అని చింతించి గురజాడ అప్పారావు క్లిష్టమైన సాంఘిక పరిస్థితులతో కూడిన ఆధునిక ప్రజాజీవితాన్ని చిత్రిస్తూ 1897లో 'కన్యాశుల్కము' అనే నాటకము ప్రకటించినాడు. ఇది సాంఘిక వచన నాటకము. భాష వ్యావహారికము. ఈ నాటకంతో తెలుగు నాటకసాహిత్యచరిత్రలో ఇంకో నూతన శకము ప్రారంభమైనది. కన్యాశుల్క నాటకరచనతో వాస్తవికతావాదానికి పట్టాభిషేకమయింది; వ్యావహారిక భాషావాదానికి లక్ష్యము దొరికింది. ఇందులోని పాత్ర చిత్రణ, సన్నివేశకల్పన, హాస్యము సర్వులను ముగ్ధులను చేసినవి. గురజాడవారి అపూర్వసృష్టికి గిరీశం, మధురవాణి నిదర్శనాలు. ఇది అభ్యుదయ నాటకసాహిత్యానికి పునాదిగా భాసిల్లింది. వ్యావహారికభాష కన్యాశుల్కంవంటి ప్రహసనప్రాయరచనలకే గాని గంభీర నాటకాలకు పనికిరాదనే అపోహను తొలగించడానికి గురజాడవారు 'బిల్హణీయము' అనే నాటకాన్ని రచించి చూపడానికి ప్రయత్నించినారు.

కన్యాశుల్కము వెలువడిన సంవత్సరమే (1897) ఇంకో గొప్పనాటకము ప్రతాపరుద్రీయము వెలువడింది. పాత్రపోషణలో, కథావిన్యాసంలో, సంభాషణారచనలో వేదంవారి ప్రతిభ ఈ నాటకంలో అడుగడుగునా గోచరిస్తుంది. పాత్రోచిత భాషావాదానికి సుస్థిరస్థానము లభింపజేసింది వేదంవారే! ఈ నాటకంలో వీరు పాశ్చాత్య నాటకాల లక్షణాలకంటె సంస్కృతనాటకాల లక్షణాలనే ఎక్కువగా పాటించినారు. ఈ ఒరవడినే చారిత్రక నాటకాలు వెలువడసాగాయి.

ధర్మవరంవారివలెనే ఒక ప్రత్యేకముద్రతో నాటకాలు రచించి పేరు గాంచినవారు పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావుగారు. వీరి నాటకాలలో వైవిధ్యము

---

1. Modern life which presents.........

ఎక్కువ. పౌరాణిక, చారిత్రక, సాంఘిక- ఇతివృత్తాలతో గద్య పద్య నాటకాలు రచించి తెలుగు నాటక సాహిత్యానికి పుష్టి చేకూర్చినారు. సంభాషణారచనలో అందెవేసినచేయి. నాటకంలో తేటగీతి, ఆటవెలది వంటిమాత్రా ఛందస్సులేగాని, గణబద్ధమైన ఛందస్సు వాడకూడదనే వాదన లేవనెత్తి తన నాటకాలలో పద్యాలను మాత్రా ఛందస్సులోనే రచించినారు. వారి 'కంఠాభరణము', రాధాకృష్ణ' తెలుగు నాటకసాహిత్యానికి మణిపూసలు.

చిన్నచిన్న మాటలతో, ప్రసన్నశైలితో నాటకాలు రచించి అశేష ప్రజానీకాన్ని రంజింపజేసినవారు చిలకమర్తివారు, తిరుపతి వేంకటకవులు. చిలకమర్తివారి "గయోపాఖ్యానము", తిరుపతి వేంకటకవుల "పాండవోద్యోగ విజయాలు" వేలకొలదిసార్లు ప్రదర్శితాలై లక్షలప్రతులు అమ్ముడు పోయినవి. ఈ నాటకాలలో పద్యాలు చిప్పలుతిప్పలు. సంగీతనాటకాలుగా ఇవి తెలుగునాటక సాహిత్యంలోను ప్రజా హృదయాలలోను సుస్థిరస్థానము సంపాదించుకొన్నాయి.

ఈ కాలంలో బలిజేపల్లి లక్ష్మీకాంతకవి, శ్రీ పాదకృష్ణమూర్తిశాస్త్రి కాళ్లకూరి నారాయణరావు, కాళ్లకూరి సాంబశివరావు, మారేపల్లి రామచంద్ర కె. సుబ్రహ్మణ్యశాస్త్రి ప్రభృతులెందరో పౌరాణిక, చారిత్రక సాంఘిక నాట రచించి తెలుగు నాటకరంగానికి బలము చేకూర్చినారు. ఈ స్వతంత్ర నాటకాల సరసనే సంస్కృతాంగ్ల నాటకానువాదాలుకూడ వెలువడినాయి. కందుకూరివారి "శాకుంతలము", వడ్డాదివారి "వేణీసంహారము" సంస్కృతానువాద నాటకాలలో ఎక్కువ ఆదరణ పొందాయి. ఇట్లా ఒక్కొక్క రచయిత ఒక్కొక్క విషయంలో విశిష్టతను ప్రదర్శించసాగినారు.

ఒకవైపున వందలకొలది పద్యాలతో, పాటలతో, దైవలీలలతో నాటకాలు వస్తూఉంటే, ఇంకోవైపున అంత ఎక్కువగా కాకపోయినా, వచన నాటకాలు, వాస్తవికతను పొదుపుకొన్నవి వెలువడుతూనే ఉన్నాయి,

మొదటి ప్రపంచ యుద్ధము ముగిసింది. భారతదేశానికి స్వాతంత్ర్యము లభిస్తుందనే ఆశ అడియాస అయింది. పైగా రౌలట్‌శాసనము, పంజాబు దురంతాలు, భారతీయులలో పెద్దసంచలనము కలిగించాయి. ఈరాజకీయ సంచలనంతోపాటే సాంఘిక, సాహిత్యరంగాలలో కూడ పెద్దసంచలనము వచ్చింది. పాశ్చాత్య ప్రభావమెక్కువగా పడింది.

ఈ సంచలన ప్రభావంగా తెలుగులో క్రొత్తతరహా నాటకాలు అవత రించాయి. వాటిని రెండురకాలుగా విభజింపవచ్చు. 1. చరిత్రాత్మక నాటకాలు, 2. భావప్రధాన నాటకాలు. ఈరాజకీయ సంచలనం మూలంగా, దేశభక్తి ప్రబో ధము లక్ష్యంగా వెలువడినవి చారిత్రక నాటకాలు. సాహిత్యరంగంలో సంచలనం మూలంగా భావకవిత్వ ప్రభావంవల్ల మొలకెత్తిన సాహిత్యనాటకాలు భావప్రధాన నాటకాలు.

ఈ చారిత్రక నాటకాలు రెండురకాలు—పూర్వచరిత్ర చిత్రణద్వారా దేశభక్తిని ప్రబోధించే నాటకాలు ఒకరకము; సమకాలీన రాజకీయాలను చిత్రిం చడం ద్వారా దేశభక్తిని ప్రబోధించే నాటకాలు రెండోరకము. మొదటిరకం చారిత్రక నాటకాలకు రసపుత్ర విజయము, రోషనారా మచ్చుతునకలు. రసపుత్రుల దేశభక్తిని, శౌర్య పరాక్రమాలను చిత్రించే వీరరసనాటకము రసపుత్ర విజయము. రోషనార మహారాష్ట్రవీరుల శౌర్యపరాక్రమాలను, దేశభక్తిని చిత్రించే నాటకము. హిందూముస్లిమ్ ఐకమత్యానికి భంగం కలిగిస్తుందనే నెపంతో ఆనాటి బ్రిటిషు ప్రభుత్వం రోషనారనాటకాన్ని నిషేధించింది. ఈ చారిత్రక నాటకాలలో దేశ భక్తిని ప్రబోధించడానికి తోడు అంతర్వాహినిగా బ్రిటిష్ ప్రభుత్వాన్ని దుయ్య బట్టడం కూడా గోచరిస్తుంది.

దేశరాజకీయ జీవితంలో ఆనాడు ప్రముఖ పాత్ర వహిస్తున్నగాంధిజీ, ఆలీసోదరులు, చిత్తరంజనదాస్ మొదలైన రాజకీయ నాయకులనే పాత్రలుగా జేసి ఆనాటి రాజకీయాలను చిత్రించే నాటకాలు రెండోరకం నాటకాలు. వీటికి ఆద్యులు దామరాజు పుండరీకాక్షుడు. ఆంధ్రదేశంలోనేకాదు, మొత్తము భారత దేశంలోనే ఇట్లాంటి సమకాలీన రాజకీయ నాటకాలు రచించడానికి వీరు ఆద్యులు. వీరి గాంధీ విజయము, పాంచాలీ పరాభవము దేశంలో దేశభక్తిని రేకెత్తించి నవి. వీటినికూడ నాటి బ్రిటిషు ప్రభుత్వము నిషేధించింది. ఈ నాటకాల ప్రభా వంవల్లనే శ్రీపాదకామేశ్వరరావు, పింగళి నాగేంద్రరావు, జంధ్యాల శివన్నశాస్త్రి ప్రభృతులు బెంగాలీ, మహారాష్ట్ర నాటకాలను, ముఖ్యంగా ద్విజేంద్రలాల్‌రాయి నాటకాలను అనువదించి తెలుగు నాటకసాహిత్యాన్ని పరిపుష్టంచేసినారు.

రాజకీయ సంచలనంతోబాటే సాహిత్యరంగంలోనూ సంచలనము వచ్చింది. ప్రబంధ, చిత్రకవితా ప్రక్రియలనుతోసి రాజని కొంగొత్త ప్రక్రియ లను ఆనాటి భావుకులు చేపట్టినారు. వీరి నాటకాలలో, నాటికలలో నాటకీయతకంటె

సాహిత్య ప్రమాణాలు ఎక్కువగా భాసిస్తూ ఉంటాయి. విశ్వనాథవారి నాటక సాహిత్యాన్ని ఈ కోవలో చేర్చవచ్చు. వారి నర్తనశాల, అనార్కలీ నాటకాల లోని భావుకత, మధురకవిత అనన్య సాధ్యము. వీరి నర్తనశాల పౌరాణిక నాట కాలకు శిరోభూషణము కాగా వీరి అనార్కలి చారిత్రక నాటకరచనకు పరాకాష్ఠ. లక్షణగ్రంథాలలో చెప్పిన ఉద్దీపన విభవాలైన వసంతుడు, పూలకన్నెలు, మన్మథుడు, చిలకలు ఈ నాటకంలో పాత్రలు. భారతీయ నాటకసాహిత్యంలో ఇది అపూర్వరచనా విధానము. చింతా దీక్షితులుగారు పక్షులనుకూడ పాత్రలుచేసి శబరి నాటకము రచించినారు. అబ్బూరి రామకృష్ణారావుగారి నదీసుందరికూడ ఇట్టి సాంకేతిక నాటకమే!

సంఘంలోని కుళ్లు కడిగివేయవలెననే సంకల్పంతో వీరేశలింగంగారు తమ ఉద్యమానికి ప్రహసనాలను కూడ ఆయుధంగా చేసుకొన్నారు. అయితే వారి దృష్టి ప్రధానంగా సంఘ సంస్కరణేగాని సాహిత్యసృష్టి కాకపోవడంవల్ల వీటిలో వాదోపవాదాలు, చర్చలు, ఉదాహరణలు అధికమై నాటకీయత కొంత వరకు దెబ్బ తిన్నదనే చెప్పవలె. ఇవి పూర్తి వచనంతో వాడుకభాషకు దగ్గరగా ఉండే శైలిలో సర్వులకు అర్థమయ్యేటట్లు ఉంటాయి. కన్యాశుల్కము తరవాత ఈకాలంలోవచ్చిన సాంఘికనాటకాలలో ముఖ్యమైనవి కాళ్లకూరి నారాయణరావు గారి చింతామణి, వరవిక్రయము, మధుసేవ. ఆనాడు సంఘాన్ని పట్టి పీడిస్తున్న వ్యభిచారము, వరశుల్కము, మధుపానము వరుసగా ఈ మూడు నాటకాలకు ఇతివృత్తాలైనవి. ఈ మూడు నాటకాలు ప్రేక్షకుల ఆదరాన్ని ఎంతగానో పొందినవి. సమస్యా పరిష్కారానికి దేవుళ్ళను, దేవతలను ఏదోవిధంగా కిందికి దింపే పద్ధతి నాటి సాంఘికనాటకాలలోసైతం వదలలేదు. వీటిలో పద్యాలుకూడ ఎక్కువే. ఈ మూడు నాటకాల నాయకులు ధనికవర్గానికి చెందినవారే. వీటిలో పద్యాలు ప్రసన్నగుణంతో అలరారుతూ ప్రేక్షకులను రంజింపచేసేవి.

నాటి విద్యావంతుల ముఖ్యంగా పాశ్చాత్య సంస్కృతి ప్రభావితుల భావాలలో ఈ కాలంలో పెద్ద మార్పు వచ్చింది. గుడ్డిగా నమ్మకుండా, ప్రతిదానిని ప్రశ్నించే మనస్తత్వం ఏర్పడింది. వారి దృష్టిలో ముందుగాపడినవి రామాయణ భారతాలు, పురాణాలు. ఈ ప్రశ్నదృష్టితో ప్రప్రథమంగా పురాణాలను నిశితంగా పరిశీలించడానికి పూనుకొన్నవారు త్రిపురనేని రామస్వామిచౌదరి. వారి కురుక్షేత్ర సంగ్రామము, శంబూకవధ, ఖూనీ విమర్శనాటకాలు. నాటకభావంలో తిరుగుబాటు

ఎక్కువగా కనిపిస్తుందేగాని, బాహ్యరూపంలో తిరుగుబాటు ఎక్కువగా కనిపించదు. వీరి నాటకాలలో సైతం పద్యాలు, స్వగతాది పూర్వనాటక లక్షణాలు గోచరిస్తాయి.

పురాణగాథలకు, పాత్రధర్మానికి కొత్త వ్యాఖ్యానముచేస్తూ, ఆ వ్యాఖ్యానానికి అనుగుణంగా పాత్రలను చిత్రించిన వారిలో అగ్రేసరుడు గుడిపాటి వెంకటచలం. వీరి సావిత్రి, చిత్రాంగి మొదలైన నాటకాలు దేశంలో సంచలనము కలిగించినవి. వీరు వ్యావహారిక వచనంలో, మంచి పదునైనశైలిలో, నాటకాలు రచించి ఒకకొత్త ప్రపంచాన్ని సాక్షాత్కరింపచేసినారు.

1920 నాటికే తెలుగునాటకరంగ క్షీణదశ ప్రారంభమైంది. నాటకాలు సంగీతమయమైపోయినవి. అభినయము మొదలైన ప్రధాన నాటక ప్రయోగాంగాలను తోసి రాజని సంగీతము రాజ్యమేలసాగింది. అటువంటి నాటకాలను, నాటక ప్రయోగాలను అవహేళనచేస్తూ నాటకాలు, నాటికలు వెలువడసాగినవి. ఈ ప్రక్రియకు ఆద్యుడు కె. చిన రఘుపతిరావుగారు; వీరి 'నాటక కోలాహలము' అనే ప్రహసనము తెలుగు నాటకరంగాన్ని పరిహసించే ప్రప్రథమ ప్రహసనము. ఆ తరవాత బి. టి. రాఘవాచార్యులుగారి 'రంగసభ', మల్లాది అవధానిగారి 'అసంపూర్ణ రామాయణం' మొదలైన ప్రహసనాలు వెలువడి నటలోకంలో సంచలనము కలిగించినవి.

1930 నాటికి జాతీయ అంతర్జాతీయ నాటకసాహిత్య మెక్కువగా మనకు ఇంగ్లీషుద్వారా అందుబాటులోనికి వచ్చింది. ఇబ్సెన్, షా, చెకోవ్, టాల్‌స్టాయ్ ప్రభృతుల నాటకాల ప్రభావము తెలుగు రచయితలమీద ఎంతగానో పడింది. ఆ ప్రభావ ఫలితంగా వెలువడిందే పి.వి. రాజమన్నార్‌గారి 'తప్పెవరిది?' అనే సాంఘిక నాటకము. ఇది పూర్తిగా వచననాటకము. ముసలిప్లీడరు పడుచు యువతిని వివాహము చేసుకోవడం, పడుచు కుమారుని అనుమానించడం, చివరకు భార్య తిరగబడడం ఇందులోని ఇతివృత్తము. దీనిని బళ్లారి రాఘవ విజయవంతంగా ప్రదర్శించడంతో తెలుగు నాటకచరిత్రలో తిరిగి వచన నాటక యుగము ప్రారంభమైంది. 'తప్పెవరిది ?' విజయవంతము కావడంతో వచన నాటకాలు రక్తికట్టవనే భావము సమసిపోయింది. నాటినుంచి వచననాటకాలు తామరతంపరగా వెలువడసాగినవి. రంగారామ్‌గారి 'దంపతులు', బళ్లారి రాఘవగారి 'సరిపడని సంగతులు', మల్లాది అవధానిగారి 'గాలివాన' ఈ నూతన

చైతన్యము మూలంగా వెలువడినవే. ఈ నాటకాలలో ఇంకో విశేషము స్త్రీ సమస్య ప్రధానము కావడం. స్త్రీకి ఆర్థిక స్వాతంత్ర్యమున్నపుడు సాంఘికంగా కూడ ఆమెకు స్వాతంత్ర్యము లభిస్తుందనే సిద్ధాంతము వీటిలో కానవస్తుంది.

దేశంలో జాతీయోద్యమము ప్రజ్వరిల్లడంతో రైతు సమస్య, హరిజన సమస్య ప్రాముఖ్యానికి వచ్చినవి. రైతు జాతికి వెన్నెముక అనే భావము ప్రబలింది. దీని ప్రభావంవల్ల ప్రప్రథమంగా రైతు జీవితంలోని ఆశలను, ఆలోచనలను చిత్రిస్తూ వెలువడిన నాటకము సబ్నవీసు రామారావుగారి "రైతు బిడ్డ" (1930). ఈ నాటకంలో వారు వాడినభాష జీవద్భాష, గ్రామీణభాష. వృత్తికి సంబంధించిన పదాలు, మాండలికాలు ఇందులో కోకొల్లలు. సామాన్య మానవునికి నాయకపట్టము గట్టి నాటకము వ్రాయడానికి వీరే ప్రథములేమో ? ఏమైనా ఈ నాటకము రచయితలమీద ఎనలేని ప్రభావాన్ని నెరపింది. ఆ తరవాత 'పిల్ల రైతుబిడ్డలు' అనేకము వెలువడినవి.

గాంధీజీ హరిజనోద్యమప్రభావంవల్ల దేశంలో సాంఘిక-అన్యాయాలు, ఆర్థిక-అసమానతలు తొలగించి న్యాయము చేకూర్చడానికి హరిజనుడే నాయకుడుగా 'అస్పృశ్య విజయము', 'నందనార్', 'పతిత పావన' వంటి నాటకాలు వెలువడసాగినవి. సంఘంలో అట్టడుగున పడిఉన్న మానవునికి ఈ విధంగా నాటక నాయకత్వము లభించింది.

ఈ కాలంలో ప్రవర్ధమానమైన ఇంకొక ప్రక్రియ పద్యనాటకము, గేయనాటకము. వావిలాలవారి 'నందకరాజ్యము,' కందుకూరివారి 'వెనిస్ వర్తక చరిత్ర', రెంటాల సుబ్బారావుగారి 'అభిలబింబము' పద్యనాటకాలే; కాని అవి ప్రచారంలోకి రాలేదు. ఈ రకం నాటకాలను పునరుద్ధరించినవారు శ్రీ శివశంకర స్వామి. వారు 'పద్మావతీచరణ చారణ చక్రవర్తి,' 'దీక్షితదుహిత' మొదలైన పద్య, గేయ నాటకాలు రచించి యువరచయితలకు మార్గదర్శకులైనారు. పద్యనాటకాలలో నాటకీయత ముందుకు దూకుతూ ఉంటుంది. నేపథ్యగానం పాత్రల మనోభావాలను, ఆంతరసంఘర్షణను చూపే విధానానికి తెలుగ శివశంకరులే ప్రారంభకులు.

తెలుగుదేశంలో సరికొత్తభావాలు 1940 నాటికి నెలకొ సంఘంలోని అసమానత నశించి సామ్యవాద-ఆర్థిక విధానము అమలులో

నని, దున్నేవానికే భూమి అని నినాదాలు బయలుదేరినవి. జమీందారు - రైతు పోరాటాలు ప్రారంభమైనాయి. తెలంగాణాలో భూస్వామ్య వ్యవస్థమీద పోరాటము ప్రారంభమైనది. ఆ యా భావాలను ప్రజలలోకి చొప్పించడానికి యువకులు నాటకాలు వ్రాయసాగినారు. దీనితో అభ్యుదయ నాటకసాహిత్యమనే పేరుతో కొత్తరకంనాటకాలు బయలుదేరాయి. సుంకర, వాసిరెడ్డి రచించిన 'ముందడుగు', 'మా భూమి' ఈ అభ్యుదయ నాటకాలకు మచ్చుతునకలు. సుంకర, వాసిరెడ్డి — ఈ జంట రచయితల రచనలతో నాటకసాహిత్యంలో ఇంకో నూతనాధ్యాయము ప్రారంభమైంది. ఆ తరవాత కొండముది గోపాలరాయశర్మ, బోయిభీమన్న ప్రభృతులు ఈ రకం నాటకాలు రచించినారు. ఇవన్నీ వర్గపోరాటాన్ని చిత్రించే నాటకాలు.

ఆంధ్ర నాటక కళాపరిషత్తు 1944లో నాటకపోటీల నిర్వహణ ప్రారంభించడంతో నాటకరచనలో పెద్ద మార్పు వచ్చినది. అయిదు సంవత్సరాల కిందట రచించిన నాటకాలు పోటీలకు అర్హమైనవి కావని నియమము పెట్టడంతో కొత్తనాటకాలు కోకొల్లలుగా వెలువడసాగినవి. స్త్రీ పాత్రలు స్త్రీలే నిర్వహించవలెనని నియమం పెట్టడంవల్ల స్త్రీ పాత్రల కొరతవల్ల స్త్రీ పాత్రలను తగ్గించికాని, లేదా అసలు స్త్రీ పాత్రలు లేకుండాగాని నాటకాలు వ్రాయడం మొదలుపెట్టినారు. హాస్య పాత్రలకు కూడ బహుమతి ఉండడంవల్ల సర్వసామాన్యంగా హాస్య పాత్రను నాటకాలలో ప్రవేశపెడుతున్నారు. రచనకుకూడ బహుమతి ఉండడంవల్ల రచయితలలో నూతనోత్సాహము రేకెత్తినది. కొత్త కొత్త పుంతలుతొక్కి నాటకాలలో తమ వ్యక్తిత్వము ప్రదర్శించవలెనని పట్టుదల బయలుదేరినది. ఈ పరిషత్తు పోటీలద్వారా గోపాలరాయశర్మ 'ఎదురీత', ఆచార్య ఆత్రేయ 'ఈనాడు', 'ఎన్.జి.వో' నాటకాలు వెలుగులోకి వచ్చి ప్రజా హృదయాలను సాంఘిక నాటకాలవైపు బాగా ఆకర్షించినవి. ఆత్రేయ 'ఎన్.జి.వో' తో తెలుగు నాటక సాహిత్యంలో ఇంకో నూతనాధ్యాయము ప్రారంభమైంది; రచయితల దృష్టి మధ్యతరగతి ప్రజానీకం జీవిత చిత్రణమీదకు మరలింది.

ద్వితీయ ప్రపంచసంగ్రామము ముగిసినా యుద్ధ మేఘాలు ఇంకా క్రమ్ముకొనే ఉన్నాయి. ఈ యుద్ధ మేఘాలను చెల్లాచెదరు చేయడానికి ప్రపంచవ్యాప్తంగా శాంతి ఉద్యమము బయలుదేరింది. ఈ ఉద్యమప్రభావంతో వచ్చిన

వానిలో ముఖ్యమైనవి ఆత్రేయ 'విశ్వశాంతి', అనిశెట్టి 'శాంతి', గిడుతూరి సూర్యం 'మానవుడు'. వీటిలో యుద్ధానికి, శాంతికి సంఘర్షణ చిత్రితమయింది.

నాటినుంచి నేటివరకు రైతు కూలీ సమస్యలు, భూమి పోరాటాలు, సాంఘిక అన్యాయాలు, భూస్వామ్య వ్యవస్థ, పెట్టుబడిదారీ వ్యవస్థ, ఉన్నవారికి లేనివారికి సంఘర్షణ, గ్రామీణ సమస్యలు, పంచవర్ష ప్రణాళికలు, అపరాధ పరిశోధన, స్వాప్నికజగత్తు, జానపద గాథలు, రాజకీయాలు, వర్గపోరాటము తెలుగు రచయితలకు కథావస్తువులైనాయి. గత 20 సంవత్సరాలలో వెలువడిన తెలుగు నాటకాల ఇతివృత్తాలలో ఉన్నంత వైవిధ్యము అంతకు ముందెన్నడూ కనిపించదు.

నాటక సాహిత్యంతోపాటే ఆదినుంచి నాటికా సాహిత్యము కూడా పెంపొందుతూనే వచ్చింది. వీటి ఇతివృత్తాలలోకూడ ఎంతోవైవిధ్యము గోచరిస్తుంది. మల్లాది విశ్వనాథశర్మ, భమిడిపాటి కామేశ్వరరావు హాస్యనాటికలకు మార్గదర్శకులైనారు. గంభీరమైన నాటికలకు పి. వి. రాజమన్నారు ఆదర్శమైనాడు. కొప్పరపు సుబ్బారావుగారి 'అల్లీముతా' గేయనాటికలకు, అనిశెట్టివారి 'శాంతి' మూకనాటికలకు మార్గదర్శకాలైనాయి. పద్యనాటికలు, గేయ నాటికలు, రేడియోనాటికలు విరివిగా వెలువడుతున్నాయి.

ఇది ఈ శతసంవత్సర తెలుగు నాటకప్రగతి.

ఆధునిక నాటక సాహిత్యాన్ని సూక్ష్మంగా పరిశీలిస్తే ఈ కింది లక్షణాలు ప్రముఖంగా గోచరిస్తాయి—

1. రైతు, కూలి, గుమాస్తావంటి సామాన్య మానవుని జీవితచిత్రణ.
   ఉదా॥ రైతుబిడ్డ, కూలీ, పాలేరు.
2. గ్రీకు ఐక్యత్రయం వైపుమొగ్గు — ఒకేరంగసజ్జ (Set), ఒకే అంకము. కాలము 12-24 గం॥ ఉదా॥ "భయం".
3. స్త్రీ పాత్రలేని నాటకరచన. ఉదా॥ "దొంగవీరడు"
4. పరాకాష్ఠలో నాటకము ప్రారంభించడం. ఉదా॥ పంజరం, పునర్జన్మ.
5. నేపథ్యగానం ద్వారా పాత్రల మానసికావస్థల చిత్రణ.
   ఉదా॥ దీక్షితదుహిత, గాలిమేడలు, నేతబిడ్డ.
6. నాటకమంతా ఒకపాత్ర ఇంకోపాత్రతో చెబుతున్నట్టు చిత్రణ.
   ఉదా॥ "పితూరి".

7. నాటకంలో ఛాయానాటకము. ఉదా॥ భూమికోసం, ఆసామి.
8. నటీనటులను ప్రేక్షకులలో కూర్చోపెట్టడం, వారితో మాటాడించడం. ఉదా॥ విశ్వశాంతి, గాలిమేడలు.
9. స్వాప్నికజగత్తు చిత్రణ. ఉదా॥ తీరనికోర్కెలు, గాలిమేడలు.

ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు

"ఆంధ్రభాష నాటకమున కర్హమైనభాష కా"దనే అపోహను తొలగించడానికి నాటకరచనకు పూనుకొన్న మహనీయుడు ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు (1853–1912). సంస్కృతాంగ్లనాటకాలలోవలెనే "వృత్తవాక్యరూపముగ" నాటకాలు రచించడానికి వీరు ఉద్యమించి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకరచనకు శ్రీకారముచుట్టినారు. వీరి ప్రప్రథమ తెలుగు నాటకము చిత్రనళీయము. దీనితో తెలుగులో వచన నాటకయుగము ప్రారంభమైంది. అందుకే ఆచార్యులవారిని యుగకర్తగా, ఆంధ్రనాటక పితామహునిగా పరిగణించడం.

ధర్మవరంవారు సంస్కృతాంగ్ల పార్శీ నాటకరచనా పద్ధతులను రంగరించి ఒకకొంగొత్త నాటకరూపాన్ని సృజించినారు. సంస్కృతాంగ్ల నాటకాలలో వలె పద్యాలు, మాటలు పెట్టినారు. పార్శీనాటకాలలోవలె పాటలు పొందుపరచినారు. ఆంగ్లనాటకాలలోవలె రంగవిభజనచేసినారు. దీర్ఘ స్వగతాలు, పూర్వోత్తరరంగాలు చొప్పించినారు. వీరి నాటకాలలోని పద్యాలు ప్రబంధ ఫక్కిలో కట్టుగా, మనోరంజకంగా ఉంటాయి. స్వయంగా కొత్తఛందస్సులు ప్రస్తరించుకొని పాటలు, రాగమాలికలు, సంవాద కీర్తనలు రచించినారు. సామాన్యంగా పాత్ర మానసికావస్థను, అంతరసంఘర్షణను ద్యోతకము చేయడానికి దీర్ఘస్వగతాలు వాడినారు. నాటకంలోని నీతినిబోధించే ఉత్తరరంగము, ఒకలేఖ వీరినాటకాలలో ఎక్కువగా కనిపిస్తాయి.

ధర్మవరంవారు జాతీయవాది; సంఘసంస్కరణాభిలాషి. తన కాలంలో విజృంభించిన జాతీయోద్యమాలకు, సంఘసంస్కరణోద్యమాలకు వెంటనే ప్రతిచలించి, సందర్భశుద్ధి ఉన్నా లేకపోయినా ఆయా ఉద్యమాల స్వరూపాలను తమ నాటకాలలో చిత్రించినారు. 'చంద్రహాస' నాటకంలో ఉప్పుపన్ను, ప్రమీ

లార్జునీయంలో స్త్రీ స్వాతంత్ర్యము, 'పాంచాలీ స్వయంవరం'లో విదేశీవస్తు బహిష్కారము ప్రస్తావించడం ఇందుకుదాహరణలు.

ఆచార్యులుగారు ప్రజలు, ప్రజాస్వామ్యము వీటి ప్రాముఖ్యాన్ని గుర్తించి 'చిత్రనళీయము', 'పాదుక' నాటకాలలో ప్రజాసందోహాన్ని పౌరులనే పేరుతో పాత్రలుగా రంగస్థలంమీద ప్రవేశపెట్టినారు. ఈ ప్రక్రియకుకూడ వీరే ఆద్యులు.

'మంగళాదీని, మంగళమధ్యాని, మంగళాంతాని' అనే భారతీయ సంప్రదాయాన్ని ధిక్కరించి సారంగధరకథను విషాదాంతంగా రచించి తెలుగులో ప్రప్రథమ విషాదనాటక స్రష్టగా పేరుపొందినారు.

217 పద్యాలు, 63 పాటలు, 15 సంవాదకీర్తనలతో 'చిత్రనళీయము' రచించిన ఆచార్యులవారు పాటలవలన ఎప్పటికీ భావప్రకటనము సముచితంగా కలుగజాలదని 'అజామిళ' నాటకము పూర్తిగా వచనంలోనే రచించినారు.

కథా సంవిధాన నిర్వహణలో, సన్నివేశ కల్పనలో, నాటకీయతలో, వ్యంగ్యప్రయోగంలో, సాదృశ్యవిపర్యయాలను చొప్పించడంలో, పాత్రమనోవృత్తి చిత్రీకరణలో వారు ప్రజ్ఞావంతులు. వారికి కరుణరసము అభిమాన రసము.

వారు రచించిన 28 తెలుగు నాటకాలలోను 25 పౌరాణికాలు, 2 చారిత్రకాలు (సారంగధర, రోషనార). వీటిలో నాలుగు (సారంగధర, చంద్రహాస, ముక్తావళి, అజామిళ) విషాదాంత నాటకాలు.

ఈ 28లో 14 మాత్రమే ముద్రిత మయినవి. తెలుగులోనే గాక ఇంగ్లీషులో 'హరిశ్చంద్ర', కన్నడంలో 'వామనచరిత్ర', 'ఉషాపరిణయము' వారు రచించినారు.

కోలాచలము శ్రీనివాసరావు

ధర్మవరంవారిని గురించి చెప్పుకొన్నప్పుడల్లా వారితో ఎన్నో విషయాలలో దీటైన కోలాచలము శ్రీనివాసరావుగారిని కూడా పేర్కొనవలసిందే ! ప్రఖ్యాత చారిత్రక నాటకకర్తగా పేరొందిన శ్రీనివాసరావుగారు కేవలము నాటక

కర్తలేగాక మంచి పరిశోధకులుకూడా. వారు ఆంగ్లంలో వ్రాసిన ''ప్రపంచ నాటకచరిత్ర'' (1908) వారి పరిశోధనకు గీటురాయి.

శ్రీనివాసరావుగారు మొత్తము ముప్పది నాటకాలవరకు రచించినారు. అందులో ఎక్కువ చారిత్రక నాటకాలు, కొన్ని పౌరాణికాలు, సాంఘికాలు; మరి కొన్ని చారిత్రక - పౌరాణిక వాతావరణంలో వ్రాసిన కాల్పనిక నాటకాలు.

వీరి మొదటినాటకము 'సునందినీ పరిణయము' (1894-95). 1902 ప్రాంతాల 'సుమనోరమ' సభకు అధ్యక్షులైననాటినుంచీ వారి నాటక రచన ఇతోధికంగా సాగింది.

శ్రీనివాసరావుగారు "చారిత్రక నాటక పితామహులుగా" ప్రఖ్యాతి పొందినారు. ఈ ఖ్యాతిని వీరికి సంపాదించిపెట్టిన నాటకము "రామరాజు చరిత్రము" లేదా Fall of Vijayanagaram. తల్లికోట యుద్ధంలో తన రాజ్యాన్ని కోల్పోయి విజయనగర సామ్రాజ్యపతనానికి కారకుడైన రామరాజు కథ ఈ నాటకానికి ఇతివృత్తము. ఇందులోని రుస్తుం పాత్రకు, తద్వారా ఈ నాటకానికి ఖ్యాతిని తెచ్చిపెట్టినవారు శ్రీ బళ్లారి రాఘవ. 1918లో ఈ నాటకాన్ని ప్రదర్శింపరాదని ఆంగ్లప్రభుత్వము నిషేధించడమే నాడు ఈ నాటకానికి గల ఖ్యాతిని తెలియజెప్పుతుంది

వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి

సంస్కృత రూపక రసమునేగాక, ''హూణరూపక రసంబుగూడ మెసవియు నింతాక దిగద్రావి గర్రున త్రేచిన'' నాటక కళావేత్త వేదం వేంకటరాయ శాస్త్రిగారు (1853-1929). శాస్త్రిగారికి ఆంధ్రదేశమన్నా, ఆంధ్రభాష అన్నా, మహాభిమానము. ఈ అభిమానము ప్రేరణకాగా ఆంధ్రులధీశక్తికి శౌర్య పరాక్రమాలకు ప్రతీకలుగా 'ప్రతాపరుద్రీయము', 'బొబ్బిలి యుద్ధము' అనే రెండు చారిత్రక నాటకాలు రచించినారు. మూడవ నాటకము ''ఉష'' - పౌరాణికము. సంస్కృత నాటక శాస్త్రాన్ని తెలుగువారికి తెలియజేయడానికి సంస్కృతంనుండి 'శాకుంతలము', 'రత్నావళి' మొదలైన రూపకాలు అనువదించినారు. [illegible] భాషావాదానికి శిలాశాసనముగా ''గ్రామ్యభాషా నిబంధనము'' అనే ఒక గ్రంథాన్ని రచించినారు. సంస్కృత లక్షణగ్రంథమగు ''సాహిత్య దర్ప

శాస్త్రిగారి స్వతంత్ర నాటకాలలో సంస్కృతాంగ్ల నాటకరీతులు రెండూ గోచరిస్తాయి. వీరి నాటకాలు గద్య, పద్య, గేయాత్మకాలు. సంస్కృతనాటక లక్షణాలను ఎక్కువగా పాటించినా ఆంగ్ల నాటకాలలోవలె అంకాలను "స్థలములు" అనే పేరుతో రంగాలుగా విభజించినారు.

కథావిన్యాసంలో, సజీవపాత్ర సృష్టిలో, రసపోషణలో శాస్త్రిగారు సిద్ధహస్తులు. వారి కథావిన్యాస నైపుణ్యానికి "ప్రతాపరుద్రీయము", వారి సజీవ పాత్ర సృష్టికి 'యుగంధరుడు', 'పేరిగాడు', చెకుముకిశాస్త్రి', రసపోషణకు 'బొబ్బిలి' ఉత్తమ ఉదాహరణలు. వీరరసంతోపాటు హాస్యరసము వేదంవారి అభిమానానికి పాత్రమైనది. అక్కడక్కడా పూర్వకాలపు మోటుహాస్యము తటస్థమన్నా మొత్తంమీద హాస్యరసాన్ని బాగా పోషించినారనే చెప్పవలె. ప్రతాపరుద్రీయంలోని హాస్యము ఉత్తమ హాస్యానికి, 'ఉష', 'బొబ్బిలి' నాటకాలలోని హాస్యము నీచహాస్యానికి ఉదాహరణలు.

పాత్రోచిత భాషాప్రయోగంలో శాస్త్రిగారి నైపుణ్యాన్ని ప్రతాపరుద్రీయము చాటి చెబుతుంది. కథ బిగింపు, పాత్రచిత్రణ ప్రతిభ ఈ నాటకాలలో పరాకాష్ఠను అందుకొన్నాయి. అడుగడుగునా హాస్యము తొణికిసలాడుతుంది. పేరిగాని 'దర్బారు సీను', పిచ్చివాని సీనులు హాస్యరసానికి ఆటపట్టులు. పిచ్చివాని రంగాలు ద్వ్యర్థి కావ్యాలవలె నడుస్తాయి. తెలుగు నాటకసాహిత్యానికి అది అమూల్య మణిభూషణము.

తెలుగు నాటకాలలో ప్రప్రథమంగా అంతర్నాటకము ప్రవేశపెట్టినది శాస్త్రిగారే. ఉదా॥ ప్రతాపరుద్రీయము.

వేదంవారి స్వతంత్ర నాటకాలు 3; అనువాదాలు 7.

గురజాడ వేంకట అప్పారావు

తెలుగునాట శృంగార గాథలనే ఎక్కువగా రూపొందించుతున్న కాలంలో అతిక్లిష్ట సాంఘికజీవితాన్ని చిత్రించడానికి పూనుకొన్న నాటకకర్త గురజాడ వేంకట అప్పారావు. వ్యావహారిక భాషావాదానికి పట్టుకొమ్మ అప్పారావుగారు (1862-1915). నాటకాలు వ్యావహారికభాషలో రచించి మెప్పించవచ్చునని నిరూపించడానికి అతిక్లిష్ట సాంఘిక సమస్యలతోకూడిన 'కన్యాశుల్కం' అనే

నాటకము 1892లో అప్పారావుగారు రచించినారు; ఆ సంవత్సరమే అది ప్రదర్శితమై ఎంతో మెప్పును పొందింది.

అప్పారావుగారి అపూర్వసృష్టి "కన్యాశుల్కం". సంభాషణలు నడపడంలో, సన్నివేశకల్పనలో, మనస్తత్వ చిత్రణలో, వ్యవహారికభాషా ప్రయోగంలో అప్పారావుగారి ప్రతిభ ఈ నాటకంలో గోచరిస్తుంది. నాటి సమాజంలోని వివిధ తరగతులవారు ఈ నాటకంలో మనకు తారసిల్లుతారు. ఆనాటి సాంఘిక జీవితము, సమాజంలోని వైరుధ్యాలు ఇందులో మనకు కళ్లకుకడతాయి.

"కన్యాశుల్కం" ఆసాంతము హాస్యరసంతో తొణికిసలాడుతూ 'ఇది ఒక పెద్ద ప్రహసనమా?' అనిపిస్తుంది. కాని ఇంత హాస్యంవెనక గొప్ప గంభీరత దాగిఉన్నది. ఈ నాటకంలోని ప్రతిపాత్ర అగ్నిపరీక్షను ఎదుర్కొంటుంది. ఏ కోణంలోనుంచి చూస్తే దానికనుగుణంగా రంగురంగుల గాజుముక్కలు కనిపింపచేసే చిత్రప్రదర్శిని వంటిది "కన్యాశుల్కం".

ఈ నాటకంలోని పాత్రలు జీవకళతో ఉట్టిపడుతూ తెలుగువారి హృదయాలలో హత్తుకుపోతాయి. ఆంధ్రనాటక సాహిత్యాన్ని తీర్చిదిద్ది, తెలుగు వారికి అప్పారావుగారు అర్పించిన పాత్రలు గిరీశం, మధురవాణి.

ప్రతాపరుద్రీయంవలెనే కన్యాశుల్కంకూడ రెండుమూడు రాత్రులు ప్రదర్శింప తగినంత పెద్దనాటకము. అందుచేతనే దానిలో సౌష్ఠవము తక్కువ. మాండలీక పదాలు, ఇంగ్లీషుపదాలు ఎక్కువగా వాడడంవల్ల అన్ని తరగతుల వారికి ఇది సుబోధకము కాదనే అభిప్రాయ మెక్కువగా పండితులలో వ్యాపించి ఉంది. ఏమైనా శ్రీశ్రీ చెప్పినట్లు "కన్యాశుల్కం గొప్పది. జీవితమంత గొప్పది".

సాంఘిక నాటకాలనేకాక చారిత్రక నాటకాలనుకూడ వ్యావహారిక భాషలో రసవంతంగా రచింపవచ్చునని "బిల్హణీయ" నాటకంలో రుజువుచేశారు అప్పారావుగారు. అయితే దురదృష్టవశాత్తు ఇది పూర్తికాలేదు. పూర్తికాని ఇంకో నాటకము 'కొండుభట్టీయం'. ఇది ఆనాటి సాంఘిక జీవితానికి ప్రతిబింబమే కాని కన్యాశుల్కంలోని శిల్పనైపుణ్యం ఇందులో గోచరించదు; కాని కన్యాశుల్కం లోని పాత్రల నమూనాలు ఇందులో గోచరిస్తాయి.

పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావు

'ఆంధ్రా షేక్స్పియర్', 'అభినవ కాళిదాసు' అని పేరుగాంచిన 'బహు సరస నాటకరచనా పటిష్ఠులు' పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావుగారు (1865-1940). పానుగంటివారు సంస్కృతాంధ్రాంగ్ల పండితులు. గ్రాంథిక వాది. నాటకాలలో తేటగీతి, ఆటవెలది వంటి దేశిఛందస్సులేగాని లయప్రధానమైన గణ ఛందస్సులు వాడరాదని వారి సిద్ధాంతం.

వీరు రామభక్తులు కావడంవల్ల రామాయణాన్నంతటినీ - ఉత్తర రామాయణము మినహా - నాలుగు నాటకాలుగా రచించినారు. గ్రాంథికవాదులైనా సంభాషణలు తీవ్ర గ్రాంథికంలోగాక అందరకు అర్థమయ్యే సులభ గ్రాంథికంలో వ్రాసినారు. వీరి నాటకాలలో ఎక్కువభాగము గద్య పద్యాత్మకాలు. వీరు అంకాలను రంగాలుగా విభజించలేదు. సంస్కృతనాటక లక్షణాలనే ఎక్కువగా పాటించినారు. పాత్రోచిత భాషావాదము వీరికి నచ్చినట్లులేదు. ఎక్కడా పాత్రోచిత భాష నుపయోగించలేదు.

'సారంగధర' నాటకమును మోదాంతంగా రచించిన వీరు చివరిదశలో తమ అభిప్రాయము మార్చుకొని 'పూర్ణిమ', 'రాతిస్తంభము' అనే నాటకాలను విషాదాంతంగా వ్రాసినారు. అట్లాగే తమ నాటకాలలో బహుళంగా పద్యాలు వ్రాసిన వీరు 'పద్మిని', 'విచిత్ర వివాహము', 'రాతిస్తంభము' అనే నాటకాలను పూర్తిగా వచనంలోనే వ్రాసినారు.

సంభాషణారచన, సన్నివేశకల్పన, పాత్రోన్మీలనము పానుగంటివారి సొత్తు. సంభాషణలు ఉక్తి వైచిత్రితో శోభిస్తూ జనరంజకంగా ఉంటాయి. అయితే మధ్యమధ్య ఉపన్యాసధోరణి, దీర్ఘ స్వగతాలు, పద్యమాలికలు, పునరుక్తులు నాటక గమనానికి కొంత ఆటంకము కలిగిస్తాయి.

పానుగంటివారు హాస్యరచనలో సిద్ధహస్తులు. రకరకాల హాస్యము వీరి నాటకాలలో లభ్యమవుతుంది. అయితే వీరి హాస్యము ఉరకలుపెడుతూ ఒక్కొక్కప్పుడు గంభీర రంగాలను చెడగొట్టడంకూడా కద్దు. నిత్యజీవితంనుంచి ఉపమానాలు ఎన్నుకోవడంలో వీరు ప్రజ్ఞావంతులు.

వీరి పౌరాణిక నాటకాలు 7, చారిత్రక నాటకాలు 7, కాల్పనికాలు 11, సాంఘికాలు 5, వెరశి-30; ప్రహసనాలు 12.

చిలకమర్తి లక్ష్మీనరసింహము

ప్రసిద్ధ నాటకకర్తగా, హాస్యనవలా రచయితగా, సంఘ సంస్కర్తగా శ్రీ చిలకమర్తి తన దేశానికి, భాషకు ఎనలేని సేవ చేసినారు. దేశాభిమానము, ఆంధ్రాభిమానము, హరిజనోద్ధరణము – ఇవి అన్నీ ఆయనకు సహజగుణాలు.

1899 జనవరిలో ఇమ్మానేని హనుమంతరావు నాయుడుగారు తమ హిందూనాటక సమాజం కోసము కీచకవధను నాటకంగా వ్రాసి ఇమ్మని పంతులు గారిని కోరినారు. పంతులుగారు అందుకు అంగీకరించినారు. ఇదే వారి నాటక రచనకూ, గ్రంథరచనకూ కూడా ఆరంభము.

పంతులుగారు మొత్తము పది స్వతంత్ర నాటకాలను రచించినారు; పార్వతీ పరిణయాన్ని, 12 భాసనాటకాలను అనువదించినారు. ఇవికాక ఎన్నో ప్రహసనాలను కూడా వ్రాసినారు.

పంతులుగారి స్వతంత్ర నాటకాలన్నీ ఎవరో ఒక సమాజంవారు కోరగా వ్రాసి ఇచ్చినవే! ఈ నాటకాల కథలన్నీ తెలుగుదేశమున ప్రఖ్యాతాలే! కీచకవధ, ద్రౌపదీ పరిణయము అన్న రెండు నాటకాలు రాజమహేంద్రవరంలోని హిందూనాటక సమాజంకోసము వ్రాయబడినవి. ఆ నటులలో ఎవరికీ పద్యాలు పాడటం రాకపోవటంవల్ల అవి ముందు వచన నాటకాలుగా మాత్రమే వ్రాసినారు. ఆ తరవాత ప్రచురణ సమయంలో పద్యాలు పొందుపరచడంజరిగింది.

పంతులుగారి నాటకాలలో 'గయోపాఖ్యానము' ఎంతో ప్రఖ్యాతి చెందిన నాటకము. నాలుగు దశాబ్దాలపాటు ఈ నాటకాన్ని ప్రదర్శించని సమాజము ఆంధ్రదేశంలో లేదంటే అతిశయోక్తి కాదు.

ద్రౌపదీ పరిణయము, శ్రీరామ జననము, గయోపాఖ్యానము వంటి నాటకాలలో ఆంధ్రకేసరి టంగుటూరి ప్రకాశం పంతులుగారు స్త్రీ పాత్రలు ధరించి అద్భుతంగా నటించేవారని చిలకమర్తివారే తమ స్వీయచరిత్రలో చెప్పుకొన్నారు.

గయోపాఖ్యానానికి ఇంత ప్రఖ్యాతి రావటానికి ఆ నాటకంలోని పద్యాలు కూడా ఒక ముఖ్యమైన కారణము. పంతులుగారి వచనంవలెనే పద్యంకూడా ఎంతో సరళంగా ఉండి, పండిత పామరులను సమంగా రంజింపజేస్తుంది.

వీరు వ్రాసిన మరో మంచి నాటకము 'ప్రసన్న యాదవము'. ఇందులోని కథ నరకాసురవధ. నటులనుదృష్టిలో ఉంచుకొని నాటకాలు వ్రాయడం చిలకమర్తివారిలో పరాకాష్ఠను అందుకొన్నది.

తిరుపతి వేంకటకవులు

దివాకర్ల తిరుపతిశాస్త్రి (1871–1919)
చెళ్లపిళ్ల వేంకటశాస్త్రి (1870-1950)

సంగీత నాటకసాహిత్యాన్ని పరాకాష్ఠకు తీసుకొనివెళ్ళినవారు తిరుపతి వేంకటకవులు. ఆంధ్ర మహా భారతంమీద వారికి భక్తి, అనురక్తి మెండు. అందువల్ల భారతకథ నంతటినీ ఆరు నాటకాలుగా రూపొందించినారు. ఈ ఆరూ ప్రదర్శన యోగ్యమైనవే అయినా వాటిలో 'పాండవోద్యోగము', 'పాండవ విజయము' అనే నాటకాలు రెండూ కలిసి వేలకొలదిసార్లు ప్రదర్శితమై యావ దాంధ్రలోనూ ఎనలేని ప్రజాభిమానాన్ని చూరగొన్నవి. తిరుపతివేంకటకవుల పేరు చెప్పితే పాండవనాటకాలు, పాండవనాటకాల పేరు చెప్పితే తిరుపతి వేంకటకవులు స్మృతికి వచ్చేటంతగా ఇవి ఖ్యాతి గడించినవి.

తిరుపతి వేంకటకవుల నాటకపద్యాలలోని ప్రధాన లక్షణము ప్రసన్నతా గుణము. అలతిఅలతి పదాలతో, మృదు మధురోక్తులతో సామాన్య జనానీకానికి సైతము అర్థమయ్యే భాషలో పద్యాలు రచించి ప్రజాహృదయాలను ఆకట్టుకొన్నారు. భారతకథ చాలా పెద్దది. అందులోనుంచి నాటకంలో నిబంధించ డానికి నాటకీయతగల ఘట్టాలను ఎన్నుకోవడంలో తిరుపతివేంకటకవుల ప్రతిభ గోచరిస్తుంది. వారు ఎన్నుకొన్న ఘట్టాలు నాటకీయతతో తొణికిసలాడుతూ ఉంటాయి. వారి పాండవ నాటకాలలో స్త్రీ పాత్రలకు ప్రాధాన్యము తక్కువ. అందువల్ల ప్రదర్శించడానికి ఎక్కువ అనువుగా కూడా ఉంటాయి.

తిరుపతివేంకటకవులు సంస్కృతనాటక లక్షణాలనే ఎక్కువగా అను సంధించినారు. అంకాలను రంగాలుగా విభజించకుండా విష్కంభాదులను ప్రవేశ పెట్టినారు. అయితే వందలకొలది పద్యాలను రచించినా పాటలు చొప్పించలేదు. వీరు పాండవ నాటకాలలో ఎక్కువగా ఆంధ్రమహాభారతాన్నే అనుసరించినా, పాత్ర చిత్రణలో, సన్నివేశ కల్పనలో అక్కడక్కడా స్వతంత్రించినారు. ధర్మరాజు, అశ్వత్థామల పాత్ర చిత్రణ, కృష్ణరాయబారరంగంలో సన్నివేశ కల్పన వీరి రచనా నైపుణ్యానికి నిదర్శనాలు.

వీరు రచించిన స్వతంత్ర నాటకాలు 14, అనువాదాలు 7, ప్రహస నాలు 5.

కాళ్లకూరి నారాయణరావు

శ్రీ కాళ్లకూరి నారాయణరావుగారు నాటకకర్తగా చిరస్మరణీయులు కావడానికి వారి చింతామణి, వరవిక్రయ నాటకాలు మూలకారణాలు. ఆ నాటకాలు బహుళంగా ప్రదర్శింపబడి, విజయవంతమైనవి.

కాళ్లకూరివారి సాంఘిక నాటకాలు మూడు–చింతామణి, వరవిక్రయము మధుసేవ. ఈ మూడూ కూడా ఆనాడు సంఘంలో ప్రబలంగాఉన్న దురాచారాలను ఖండించడానికి వ్రాసినవే. ఈ మూడింటిలోను వరుసగా వేశ్యాసమస్య, వరవిక్రయ సమస్య, మద్యపాన సమస్య చిత్రితమైనవి. వీరి ప్రతినాటకమూ ఒకేవిధంగా సాగింది–అంటే మంచివాడు, సద్గుణ సంపన్నుడు అయిన ఒక ఉన్నత కుటుంబానికి చెందిన గృహస్థు స్నేహితుల ప్రోద్బలంవల్ల దురాచారాలకు లోనుకావడం, భార్యాపుత్రాదులను విడనాడడం, తరవాత తన తప్పు తెలుసుకొని దారికి రావడం. కొంత విలక్షణమైనది వరవిక్రయమే ! ఇందులోని ప్రధాన భూమిక మొదటినుంచీ పిసినారే !

ఈ నాటకాలన్నింటిని ప్రకరణాలు అన్నారు కాళ్లకూరివారు.

'చింతామణి' నాటకం చివరి అంకంలో ఇది కృష్ణ కర్ణామృత కర్త అయిన లీలాశుకుని కథగా పేర్కొనబడినప్పటికీ పూర్తిగా సాంఘికంగా నడిచింది. సరళమైన పద్యరచన దీని విజయానికి ఒక కారణము. సుబ్బిశెట్టి పాత్ర చిత్రణ కూడా మరొక ముఖ్యకారణము. సుబ్బిసెట్టిపాత్ర తెలుగులో రూఢిపాత్రల (type-characters)కు మంచి ఉదాహరణ.

కన్యాశుల్కము పోయి వరశుల్కము జాతిని పీడించడం ప్రారంభించిన రోజులవి. ఆ దురాచారాన్ని విమర్శిస్తూ వ్రాసిన నాటకము వరవిక్రయము. ఎవరినైనా లోభిగా చెప్పదలచుకొంటే ఇందులోని ప్రధానభూమిక పేరుతో — సింగరాజు లింగరాజు – అంటారు.

పైన పేర్కొన్న మూడు సాంఘికనాటకాలు గాక 'చిత్రాభ్యుదయము' 'పద్మవ్యూహము' అన్న మరి రెండు నాటకాలనుకూడా కాళ్లకూరివారు వ్రాసినారు.

'చిత్రాభ్యుదయము' సారంగధరుని గురించిన కథ. సారంగధరుని గురించి ప్రచారంలోఉన్న కథలన్నీ అప్రామాణికాలని భావించి చిత్రాంగి–సారంగ ధరులకు వివాహము చేస్తూ వ్రాసిన కాల్పనిక నాటకమిది. దీనికి వ్రాసిన

సుదీర్ఘమైన ఉపోద్ఘాతంలో సారంగధర చరిత్రను గురించిన నిజానిజాలను గూర్చి విపులంగా రచయిత చర్చించినారు.

'పద్మవ్యూహము' వీర - అద్భుతరసప్రధానము. అభిమన్యుని చంపడంలోవచ్చే ఐదు అనుమానాలకు తాము ఇందులో సమాధానము చెప్పినామని రచయిత చెప్పుకొన్నారు. ఇది ప్రదర్శనయోగ్యమైన నాటకము.

పి. వి. రాజమన్నారు

పద్యాలు, పాటలు లేని నాటకాలు నాటకాలా ? అనే రోజులలో' వచన నాటకాలకు ఆదరణలేని రోజులలో, అభూత కల్పనలతో పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు కుప్పతిప్పలుగా వెలువడుతున్న రోజులలో వాస్తవికతకు ప్రాధాన్యమిస్తూ వచన నాటకయుగానికి మరొకసారి నాందీ వాచకము పలికిన నాటకకళావేత్త పి. వి. రాజమన్నారు. 'తప్పెవరిది?' అనే వీరి వచన సాంఘికనాటకంతో తిరిగి మరోమారు వచన నాటకాలకు ఆదరము లభించింది. ఒకవిధంగా 'తప్పెవరిది?' నాటకంతో తెలుగు నాటకరంగంలో నూతనయుగము ప్రారంభమైంది.

ప్రాచ్య పాశ్చాత్య నాటకరీతులను బాగా అవలోడన చేసిన సంస్కృతి గలవారు రాజమన్నారుగారు. నేటి సమాజంలో స్త్రీ - ముఖ్యంగా వేశ్య స్వాతంత్ర్యము, తిరుగుబాటు వీరి అభిమానవిషయాలు. ఇబ్సన్, చెకోవ్‌ల ప్రభావం వీరి మీద ఎక్కువ కనిపిస్తుంది. ఇబ్సన్ నాటకము 'బొమ్మరిల్లు' (Doll's House) లో నాయిక 'నొరా'ఛాయలు, తిరుగుబాటుతత్వము రాజమన్నారు 'తప్పెవరిది?', 'ఏమి మగవాళ్ళు?' రూపకాల నాయికలలో పొడగడతాయి. తప్పెవరిది ? నాటకంలోని నాయిక తనను అనుమానించిన ముసలిభర్తను దులిపివేస్తుంది. 'ఏమి మగవాళ్లు?' నాటికలోనినాయిక కనకాంగి మంగళసూత్రాలను తెంచి పారవేస్తుంది.

'మనోరమ' నాటకము రాజమన్నారు నాటకరచనా శిల్పానికి పరాకాష్ఠ. దిక్కులేని పక్షి మనోరమను తన జీవితరేఖను తానే స్వశక్తితో తీర్చిదిద్దుకొన్నదిట్టగా చిత్రించి, ఆమెద్వారా స్త్రీ తన స్వశక్తిమీద తాను ఆధారపడవలెనని సందేశమిచ్చినారు. వీరి నాటకాలలో, నాటికలలో అంతర్వాహినిగా "లోకం ఇంకా ప్రేమించడం నేర్చుకోవలె" అనే సందేశము ప్రవహిస్తూ ఉంటుంది.

సంభాషణలు నడపడంలో, వ్యంగ్య ప్రయోగంలో రాజమన్నారు సిద్ధహస్తులు. వీరి సంభాషణలు పాఠక, ప్రేక్షక హృదయాలలో సూటిగా నాటుకొంటాయి.

రాజమన్నారు అపూర్వసృష్టికి మనోరమ, కనకాంగి, సుధ, జయశ్రీ పాత్రలు తార్కాణలు. వీరి రచనలు సందేశప్రధానాలు.

రాజమన్నార్ ప్రచురించిన నాటికలు 15. ఆయన వ్రాసిన నాటకాలు రెండింటిలో మనోరమ ఒక్కటే ప్రచురితము.

కొప్పరపు సుబ్బారావు

నాటకరచనలోనేగాక, నాటకకళలోని వివిధశాఖలలో నిష్ణాతులు కొప్పరపు సుబ్బారావుగారు (1896-1957). ఉత్తమ ప్రయోక్త. ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య నాటక సాహిత్యాన్ని, నాటకరంగాన్ని అధ్యయనము చేసినవారు కావడంవల్ల కొప్పరపువారి నాటకాలు నాటకీయతతో, కొత్తపోకడలతో, కొత్త వ్యాఖ్యలు-ఆకర్షణలతో తొణికిసలాడుతూ ఉంటాయి. వీరి నాటకాలలో నటనకు కొత్తకొత్త ప్రయోగాలకు తావు ఎక్కువ. స్త్రీ పాత్ర చిత్రణలో, సంఘర్షణ చిత్రణలో వీరు బహు ప్రజ్ఞావంతులు. వీరు సృజించిన రోషనార, తార, నూర్జహాన్ సజీవమూర్తులు. ఈ పాత్రల హృదయాలలో చెలరేగిన సంఘర్షణను విస్పష్టంగా ద్యోతకము చేసి ఆ యా పాత్రల అంతర్జీవితాన్ని ప్రేక్షకుల కన్నులకు కట్టేటట్టు చేసినారు సుబ్బారావుగారు.

హాస్యరసపోషణలో వీరు దిట్టలు. "రోషనార" లోని హాస్యపాత్రలు రజాక్, దావూద్ కలకాలము నిలిచే పాత్రలు.

నాటక రచనలోనేకాదు, నాటికారచనలోకూడ వీరు సిద్ధహస్తులు. ఏకాంకికలకు విలువ, బహుళ ప్రచారము కలిగించింది సుబ్బారావుగారే. వీరి ఏకాంకికలు 'నేటి నటుడు', 'చేసినపాపం' ప్రయోగానికి వారు పొందుపరిచిన సూచనలు అమూల్యమయినవి. 'అల్లీముతా' గేయనాటిక. అది ఇంగ్లీషునాటికకు ఛాయ అయినా తెలుగుదనాన్ని పొదువుకొన్నది; నాటకీయతకు ఆటపట్టు. అందుచేతనే ఈ నాటిక వందల పర్యాయాలు ప్రదర్శితమై ప్రజల మెప్పును పొందింది. 'అల్లీముతా' నేటి సామాజిక జీవితానికి ప్రత్యేక వ్యాఖ్య. 'నేటి నటుడు' నేటి తెలుగు నాటకరంగంలోని వెర్రిపోకడలపై నిశిత విమర్శ.

లిటిల్ థియేటర్ ఉద్యమంద్వారా వీరు తెలుగు నాటకరంగానికి ఎంతో సేవ చేసినారు. సుబ్బారావుగారు రచించిన 4 నాటకాలు 3 ఏకాంకికలు ముద్రిత మయినవి.

ఆత్రేయ

పీడిత ప్రజాకోటికి సాహిత్య ప్రతినిధి ఆచార్య ఆత్రేయ. ఏ మూల ఏ అన్యాయము జరిగినా వెనువెంటనే ప్రతిచలనము ఆత్రేయ హృదయంలో పొంగి, కలంలోనుంచి దూసుకొని వస్తుంది. అందుచేతనే ఆయన నాటక సాహిత్యంలో సమకాలీన జాతీయ, అంతర్జాతీయ, రాజకీయ, సాంఘిక సమస్యలు, సంఘటనలు తీవ్రరూపంలో ప్రతిబింబిస్తూ ఉంటాయి. 'ఈనాడు' నాటకము భారతదేశంలో 1947, 48 సంవత్సరాలలో జరిగిన మతకలహాలకు, 'వాస్తవం' 1950 నాటి ఆంధ్రదేశ రాజకీయాలకు, 'ప్రగతి' మారణాయుధ నిర్మాణానికి, 'విశ్వశాంతి' శాంతి ఉద్యమానికి ప్రతీకలు.

ఆత్రేయ వాస్తవికతా వాది. తనచుట్టూ ఉన్న జీవితాన్ని నిశితంగా పరిశీలించి స్పష్టంగా విశ్లేషించి తన నాటకసాహిత్యంలో ప్రతిబింబింప చేసినాడు ఆత్రేయ.

ఆయన వాస్తవిక రూపకాలలో ఉత్తమమైనది 'ఎన్.జి.వో'. మధ్య తరగతి జీవితాన్ని, వాళ్ళ మిథ్యా ప్రమాణాలను, పీడిత జాతుల అష్టకష్టాలను ఇందులో ప్రతిభావంతంగా చిత్రించినారు రచయిత. ఆయన వ్రాసిన ఎన్నో నాటకాలలో ఇట్టి వాస్తవిక జీవిత చిత్రణే మనకు కన్పిస్తుంది.

ఆత్రేయ వ్రాసిన ప్రతీక రూపకాలలో 'భయం', 'విశ్వశాంతి' పేర్కొనదగ్గవి. రచనలోను, పాత్ర పోషణలోను పరిపుష్టమైన నాటకము 'అశోక సమ్రాట్'.

వర్తమాన నాటకరీతులు

గత రెండుమూడు దశాబ్దులుగా వస్తున్న తెలుగు నాటకసాహిత్యంలో విభిన్నరీతులు కానవస్తున్నవి. వీటిని జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే రెండు విషయాలు స్పష్టంగా తెలుస్తవి- మొదటిది: నాటకకర్తలు రంగస్థల ప్రదర్శనానికి అను కూలంగా ఉండే నాటకాలను ఎక్కువగా వ్రాస్తున్నారు. వెనక వంద సంవత్సరా లలో వలె సాహిత్య గౌరవానికి అంతగా ప్రాముఖ్య మివ్వక, ప్రదర్శనానుకూల

తకే ఎక్కువ ప్రాముఖ్యమిస్తున్నారు. ఇంక రెండవది : నాటకాలకంటె నాటికలు ఎక్కువగా వ్రాస్తున్నారు. దీనికి కారణము నాటక సమాజాల ఆర్థికస్థితి అని పేర్కొనవచ్చు. ముఖ్యంగా ఔత్సాహిక నాటక సమాజాలు చాల వరకు సభ్యుల ఉత్సాహమే పెట్టుబడిగా స్థాపించబడతాయి. అందుచేత సమాజంవారు నాటికలనే ఎక్కువగా ప్రదర్శిస్తున్నారు.

నాటకరచనలో కనిపించే మరో విశేషము - పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలకన్న సాంఘిక నాటకాలు ఎక్కువగా వెలువడటం. అప్పుడప్పుడు చారిత్రక నాటకాలు వెలువడుతున్నా, పౌరాణిక నాటకాల సంఖ్య రానురాను తగ్గిపోతున్నది.

ఈ రచనారీతులను కిందివిధంగా విశ్లేషించి చూపవచ్చు-

1. పౌరాణిక నాటకాలు : ఈ నాటకాలు ఇప్పుడు దాదాపు ఎవరూ రచించడంలేదు. కాని ఈ నాటకాలలో ముఖ్యలక్షణము వాని ఆధునికత. పౌరాణిక గాథలను ఆధునిక భావాలకు అనుగుణంగా వ్యాఖ్యానించడం ఈ నాటకాల ప్రత్యేకత.

ఉదా॥ దివోదాసు, రాగవాసిష్ఠం.

2. చారిత్రక నాటకాలు : వెనుకటి కాలంలో చారిత్రక నాటకాలు జాతిని ఉత్తేజపరచడానికి వ్రాసినవి. కాని ఈ కాలంలో వ్రాస్తున్న వన్నీ వ్యక్తి చరిత్రలు ప్రధానంగా కల నాటకాలు (character plays).

ఉదా॥ నరసన్నభట్టు, అశోక సమ్రాట్, విశ్వంతర.

ఈ చారిత్రక నాటకాలలో 'విశ్వంతర' బౌద్ధ చరిత్ర ఆధారంగా వ్రాసినది. ఎంతో పరిశోధన ఫలితంగా వెలువడిన రచన ఇది. 'అశోక సమ్రాట్'లో నాటకీయ సంఘర్షణ, వ్యక్తి శీల నిరూపణ ముఖ్యంగా సాగింది. ఇటీవల చారిత్రక రూపకాలను వ్రాస్తున్నవారిలో శ్రీ ఎన్. వి. ఆర్. కృష్ణమాచార్యులు గారు ప్రముఖులు.

3. సాంఘిక రూపకాలు : సాంఘిక రూపకాలలో తిరిగి అనేక ఉప విభాగాలున్నాయి. అందులో కొన్నింటిని మాత్రమే కింద పేర్కొనడం జరుగు తున్నది —

1. సంఘానికి వ్యక్తికి మధ్య సంఘర్షణ

ఉదా॥ యస్. జి. వో.

2. భూస్వాములకు, రైతులకు మధ్యసంఘర్షణ

ఉదా॥ కూలీ, పాలేరు.

3. ఒక వర్గం అగచాట్లు

ఉదా॥ నేతబిడ్డ.

4. ఒక వ్యక్తి శీల చిత్రణ

ఉదా॥ కీర్తిశేషులు, మాస్టర్‌జీ.

5. స్వాప్నిక జగత్తుకు, నిత్య జీవితానికి గల అంతరాన్ని ప్రదర్శించే నాటకాలు

ఉదా॥ గాలిమేడలు, తీరని కోరికలు.

6. మనస్తత్వ నిరూపక రచనలు

ఉదా॥ ఆత్మవంచన.

ఇవి అన్నీ ఇతివృత్త నిర్మాణానికి సంబంధించిన రీతులు. ఇక రచనావిధానానికి సంబంధించినవి :

7. ప్రహసనాలు, ప్రహసనప్రాయాలైన ఆహ్లాదరూపకాలు

ఉదా॥ నాటకం, తుఫాను.

8. గేయ రూపకాలు, వచన గేయరూపకాలు

ఉదా॥ మహోదయం, ఆశ, అల్లీముఠా.

9. శ్రవ్య రూపకాలు లేదా రేడియో నాటికలు: శతాధికంగా వ్రాయబడుతున్న ఈ రూపకాలలో ముఖ్యమైనవిగా కొన్నింటిని పేర్కొనడం సాహసము. గోరాశాస్త్రి, హితశ్రీ, అమరేంద్ర ప్రభృతులు ఈ ప్రక్రియలో ఎంతో కృషిచేసినారు.

ద్వితీయ ఖండము

దర్శకత్వము

(DIRECTION)

1 | దర్శకుడు - దర్శకత్వము

నాటకప్రయోగము ఒక కళ. ఈ ప్రయోగానికి సూత్రధారుడు దర్శకుడు. నాటకము మొదట రచయిత ఊహలో పుట్టి, స్థూలంగా ఒక రూపాన్ని సంతరించుకొన్నప్పటికీ తరవాత దాన్ని రంగస్థలంమీద ప్రదర్శించేవరకూ పరిపూర్ణత కల్గదు. రచయిత నిర్మించిన ఒక బొమ్మకు ప్రాణముపోసి, దానిచేత ఆడించి, పాడించి, మాటాడించే ప్రజ్ఞ దర్శకునిదే. ఒక నాటకంలో రచయిత యొక్క సాహిత్యప్రతిభ ఎంత ఉన్నా - అది, ఆ నాటకాన్ని సజీవంగా, రంగస్థలంమీద ప్రదర్శించడంకోసం దర్శకునకూ సాంకేతిక నిపుణులకూ నటీనటులకూ అవసరమైన సూచనాత్మక సృష్టి మాత్రమే. అసలు, రంగస్థల కళ (Theatre Art) సమష్టి కళ (group art). ఇందులో దర్శకుడు సాంకేతిక నిపుణులు, నటీనటులు మొదలైనవారితోపాటు ప్రేక్షకులు కూడా భాగస్వాములే. వీరందరి సమష్టి కృషి ఫలితంగానే ఈ సృజనాత్మక కళ (creative art) పరిపూర్ణత పొంది, మానవునిలో అపారరసానుభూతినీ, పరానుభూతినీ (empathy) కల్పించి, ఆనందాన్ని కలిగిస్తుంది. అప్పుడే రచయిత రచించిన ఆ దృశ్యకావ్యము ఒక సజీవ ప్రదర్శనంగా రూపొందుతుంది.

మొత్తంమీద, రచయిత రచించిన నాటకాన్ని రంగస్థలంమీద ప్రదర్శించేవరకూ జరిగే కార్యకలాపాల సక్రమ, కళాత్మక నిర్వహణే దర్శకత్వమన్నమాట. నాటక నిర్ణయము, పాత్ర నిర్ణయము, నాటకోద్దేశ స్పష్టీకరణము, గమనవేగము, ప్రదర్శన పద్ధతి, శైలి, రంగాలంకరణము, కదలికలు, దృశ్య చిత్రీకరణల సమీకరణ పద్ధతులు మొదలైన అంశాలన్నింటికీ దర్శకుడే బాధ్యత వహించి, నిర్వహించవలె. దర్శకుడు, దృశ్య సమీకరణ మొదలైన పద్ధతుల ద్వారా నాటకంలోని విలువలను ప్రేక్షకులకు అందిస్తాడు. దర్శకుని సూచనల ననుసరిస్తూ నటీనటులు అంగ విక్షేపాల (gestures) ద్వారాను, వాచిక సాత్త్విక-అభినయాల ద్వారాను ఈ విలువలను వ్యక్తీకరిస్తారు.

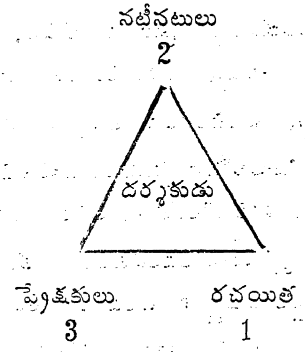
పూర్వాభ్యాసంలో (rehearsals) నటీనటులు యాంత్రికమైన అభ్యాసంలో నిమగ్నులై ఉంటారు కనుక అప్పుడు నాటకంయొక్క అర్థంమీద గానీ, అంతరార్థంమీదగానీ ఇతరాంశాలమీద గానీ తమ మనస్సులు లగ్నము చేసే స్థితిలో ఉండడం అరుదు. అభినయ ప్రక్రియలు (actions) నటీనటుల ఏకాగ్రత లేనిదే చక్కగా రూపొందడం సాధ్యంకాదు. అందుచేత ఈ ఏకాగ్రతకు భంగము కలుగకుండా, ఆ విషయాలమీద శ్రద్ధ చూపి ప్రదర్శన సరిగా రూపొందేటందుకు, ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడు అవసరమౌతాడు. రచయితయొక్క కళాత్మక కృషి నాటక ప్రదర్శనంలో నటీనటులద్వారా వెల్లడి అవుతుంది. దేనిని ఎట్లా అందజేయవలెనో నిర్ణయించేది దర్శకుడే.

నటుడు తన అభినయ ఫలితాన్ని (ప్రేక్షక దృష్టిలో) - ఎట్లా సరిగా నిర్ణయించుకోలేడో, అట్లాగే, తక్కిన నటుల అభినయాలలో, తన అభినయము తెచ్చే పరిణామాలు ఎట్లాంటివో; ఒక దృశ్యంలోని తన అభినయము ఆ కిందటి దృశ్యంలో తన అభినయంపై ఎట్లాంటి ప్రభావాన్ని చూపుతుందో; మొత్తంమీద నాటక ప్రదర్శనలో అది ఏ ఫలితాన్ని సాధించగలదో-ఊహించు కోవడం కష్టతరమే. తన పాత్రయొక్క స్వభావ స్వరూపాలనుగురించి నటుడు ఒక నిశ్చితాభిప్రాయము కలిగి ఉన్నప్పటికీ ఈ అభిప్రాయము నాటక సమగ్ర స్వరూపంలో ఎట్లా సమర్థనీయమో; వివిధ పాత్రలను, వాటి స్వభావ స్వరూపాలను ఎట్లా సమన్వయపరచుకోవలెనో నాటక సమగ్రస్వరూపాన్ని ఎట్లా ఊహించుకోవలెనో అవగాహన కావడంకూడా కష్టము. కనుక, ఈ బాధ్యతలు నిర్వర్తించడమే దర్శకునియొక్క ధ్యేయము. నాటకప్రయోగం (Play Production) లో ఒక ముఖ్యాంగంగా, నాటక సామరస్యసాధనకూ, సమష్టి కృషికీ, రచనలోని భావోద్దేశాల సక్రమ ప్రకటనకూ "దర్శకుడు" అనే ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడు అవసరమని గుర్తించడం జరిగింది. పూర్వపు రోజులలో చాలావరకు ఆ యా నాటకాలలోని ముఖ్యపాత్రధారులే ఈ బాధ్యత వహించేవారు. నాటకంలోని పాత్రలు ధరించే దుస్తులు మొదలు ప్రదర్శన పరికరాలు, ఆహార్యము, హావభావ ప్రకటన పద్ధతులవరకు దర్శకుడే ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడై — బాధ్యత వహించే నూతన పరిణామము ఇప్పుడిప్పుడ మనదేశంలో ప్రచారానికి వస్తున్నది.

దర్శకుని బాధ్యతలు

దర్శకుడు నాటకప్రయోగంలో తనకు సంబంధమున్న మూడు ముఖ్య విభాగాల వ్యక్తులకు న్యాయము చేకూర్చవలె. వీరెవరంటే – 1. రచయిత, 2. నటీనటులు, 3. ప్రేక్షకులు.

ఈ మూడువర్గాల కృషినీ ఆసక్తినీ తాను సమన్వయపరచి, నాటక రసస్థితికి సృజనాత్మక కళాకారుడుగానూ (creative artist), ప్రధానవ్యాఖ్యాత (chief interpreter) గానూ వ్యవహరించి దర్శకుడు రాణించవలసి ఉన్నది.



1. దర్శకుడు : రచయిత

నాటకంలోని భావాలను, ఉద్దేశాలను సక్రమంగా, సమగ్రంగా, నిర్దుష్టంగా, నిర్దిష్టంగా తెలుసుకొని రచయితకు ప్రతినిధిగా దర్శకుడు వ్యవహరించవలె. నాటకంలో రచయిత తెలపని సూచనలు, పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు ఊహించి, నటీనటులకు వివరించి బోధించి వారిచేత ఆ యా భావాలను కళాత్మకంగాను, శక్తిమంతంగాను, ఆకర్షణీయంగాను దర్శకుడు ప్రదర్శింపచేయవలె.

2. దర్శకుడు : నటీనటులు

నటీనటుల ప్రతినిధియైన దర్శకుడు వారి కన్నులు చెవులుగా వ్యవహరించవలె. నటులు రంగస్థలంమీద ఉండడంవల్ల వారు ప్రేక్షకులకు ఎట్లా కనిపిస్తారో, వినిపిస్తారో తెలుసుకోలేరు కనుక వారికిబదులుగా దర్శకుడు ఊహించి, వివరించి సాయపడవలె. తన పరిశీలన ఆధారంగా వారికి ప్రోత్సాహము కల్గించి, సలహాలు, సూచనలు ఈయవలె. ఏవిధంగా శరీరభంగిమలు రూపొందించుకోవలెనో,

ఏరీతిగా కంఠస్వరము మలచుకోవలెనో, నటనలో దేనిని ప్రస్ఫుటీకరించవలెనో, దేనిని తగ్గించి తగుమోతాదులో ఉపయోగించుకోవలెనో, రంగస్థలంమీద నటన పుష్టిపొంది, ప్రేక్షకులలో రససిద్ధి కల్గజేయటానికి ఏయే మార్గాలు అవలంబించవలెనో వివరించి నటీనటులకు సాయపడవలె. ముఖ్యంగా పాత్ర పోషణలో పాత్ర – అంతర్గత లక్షణాలు బహిర్గతము చేయడానికీ, అవి కథా సంవిధానానికి అనుకూలంగా ఉండేటట్లు రూపొందించడానికీ నటీనటులకు సలహాల నీయవలె.

3. దర్శకుడు : ప్రేక్షకులు

దర్శకుడు ప్రేక్షకులయొక్క ప్రతినిధి కనుక, వారు కూర్చునే ప్రదేశము వారికి సౌకర్యంగా ఉండేటట్లు, వారు ఎక్కడ కూర్చున్నా నాటక దృశ్యాలు వారికి కనిపించేటట్లు, వినిపించేటట్లు ఏర్పాట్లు చేయవలె. పూర్వాభ్యాసము జరుగుతున్న అన్ని రోజులలోనూ ప్రేక్షకుల ప్రతినిధిగా ప్రేక్షకాగారం (auditorium) లో కూర్చుండి, వారి కోరికలను, అభిరుచులను, ఆశయాలను, ఆంతర్యాలను ఊహించి నాటకాన్ని రూపొందించవలె. "ఈ పాత్ర చిత్రీకరణ ప్రేక్షకుల హృదయాలకు హత్తుకొనేటట్లుగా ఉందా? ఈ పాత్ర పోషణలో నటుడు ప్రకటించే ఉద్వేగాలవల్ల తనకే తాదాత్మ్యము కలుగడంలేదే, మరి, ప్రేక్షకులు ఎట్లా ప్రతిస్పందిస్తారు? దీనికి కారణ మేమిటి? పాత్రధారి అయిన నటుడు ఆ పాత్ర స్వరూప స్వభావాలను సరిగా అర్థంచేసుకోలేదా?" ఇట్లాంటి ప్రశ్నలు వేసుకొంటూ దానికి తగిన సమాధానాలు ఊహించుకొని, ఉచితమైన మార్పులు చేర్పులు చేసి, నాటకానికి మెరుగులు దిద్ది, ప్రేక్షకామోదము, ప్రశంస పొందేటట్లుగానూ ప్రదర్శన విజయవంత మయ్యేటట్లుగానూ రససిద్ధి కలిగేటట్లుగానూ కృషి చేయవలె.

ఈవిధంగా దర్శకుడు నాటకానికి సంరక్షకుడు. ప్రయోగానికి సారథి. నటీనటులకు అధినేత. రచయితకు ప్రధాన భాష్యకారుడు. ప్రేక్షకులకు మిత్రుడు. కాగా, రచయిత భావోద్దేశాలను శాస్త్రీయంగా, సమగ్రంగా పరిశీలించి, సాంకేతికమైన విలువలు చేర్చి, పుస్తకగతంగా ఉన్న నాటకాన్ని సజీవమైన సహజమైన ప్రదర్శనగా పునఃసృష్టి చేయగల సృజనాత్మక కళాకారుడే దర్శకుడు.

దర్శకునికి అవసరమైన లక్షణాలు

నాటక దర్శకుడుగా రాణించవలెనని ఆశించే ప్రతి కళాకారుడు ఎన్నో సవాళ్ళు ఎదుర్కోవలసి ఉంటుంది. అనేక విషయాలు దీక్షతో, ఏకాగ్రతతో పరిశీలించి, కృషిచేయవలసి ఉంటుంది. కనుక దర్శకుడు బహుముఖ ప్రజ్ఞాశాలి అయిఉండవలె.

1. దర్శకునికి మంచి సాహిత్యజ్ఞానము ఉండవలె.
2. ప్రపంచజ్ఞానంతోపాటు, విభిన్న ప్రకృతులు గల మనుష్యులతో వ్యవహరించే నేర్పు, ఓర్పు ఉండవలె.
3. విభిన్న కంఠస్వరాలను నాటకానుకూలంగా మలచుకొని ఉపయోగించుకోగల పరిజ్ఞానము, పరిపూర్ణ స్వరజ్ఞానము కలిగి ఉండవలె.
4. దృశ్యాన్ని కనులవిందుగా రూపొందించే ప్రజ్ఞా ప్రాభవాలు, కళాభిరుచి కలవాడు కావలె.
5. రంగస్థల రూపకల్పనకు తగిన శిల్ప, చిత్రలేఖన, వాస్తుపరిజ్ఞానము కలిగి ఉండవలె.
6. ఆత్మవిశ్వాసంతో సమస్యలను ఎదుర్కొనే నేర్పు, ఓర్పు, పరిపాలన దక్షత కలిగి ఉండవలె.
7. నిర్ణీత సమయానికి ప్రదర్శన ప్రారంభించేటట్లు చూడవలె.
8. నటీనటులకు తాను ఆదర్శప్రాయుడై ఉండి, వారిలో క్రమశిక్షణ, సహజీవన భావాలు నెలకొల్పి, మిత్రుడుగా, మార్గదర్శకుడుగా వ్యవహరించవలె.
9. సామాన్య ప్రేక్షకులు దర్శకుని ప్రతిభ గుర్తించలేక, నటీనటులనే మెచ్చుకొంటూ ఉండడం సహజము. అందుచేత దర్శకుడు బాధ్యత గుర్తించిన కళాకారుడై, అసూయా దూరుడై నిష్కామదృష్టితో తన ధ్యేయాన్ని సాధించవలె.

2 | నాటక నిర్ణయము

(Selection of Play)

నాటక ప్రయోగంలో, నాటక నిర్ణయమే పునాదివంటిది. ఏదో ఒక నాటకము ప్రదర్శించవలెననే ఉత్సాహంతో కొంతమంది నటీనటులు ఒక సమాజాన్ని స్థాపించుకొంటారు. వారికి ఎదురయ్యే ప్రశ్నలనేకము.

'ఎట్లాంటి నాటకము ?' 'ఏ నాటకము ?' 'పౌరాణికమా ? చారిత్రకమా ? సాంఘికమా ? హాస్యప్రధానమా ? రాజకీయ విషయకమా ? ప్రబోధాత్మకమా ? గద్య, పద్యాత్మకమా ? స్త్రీ పాత్ర లున్నదా, లేనిదా ?'

ఈ ప్రశ్నల వెనువెంటనే 'ప్రదర్శించడం ఎందుకు?' 'ఎవరికోసము?' అనే ప్రశ్నలు, 'ఈ ప్రదర్శనకు అవసరమయ్యే ఆర్థికస్తోమత సమాజానికి ఉన్నదా ?' మొదలైన ప్రశ్నలు కూడా ఒకదానివెంట ఒకటి దూసుకొనివస్తాయి. ఈ ప్రశ్నలను జాగ్రత్తగా పరిశీలించి, ఒక నిర్ణయానికి రావడంమీద నాటక నిర్ణయము ఆధారపడి ఉంటుంది.

మొదటిప్రశ్న 'ఎందుకు?', 'సమాజసభ్యుల సరదా తీరడానికా ?' 'ఏదైనా ఒక సమస్య ప్రజలముందుంచడానికా?', "కేవలము నాటక పోటీలలో పాల్గొనడానికా ?", "వార్షికోత్సవ కార్యక్రమానికా?" "రాజకీయ ప్రచారానికా" ఇటువంటి ప్రశ్నలకు జవాబులు చూసుకొని ఒక నిర్ణయానికి రావలసిఉంటుంది. రెండవప్రశ్న : "ఎవరికోసము?" అనేది. ముఖ్యంగా నాటక ప్రదర్శన ప్రేక్షకుల కోసమే అనే విషయము నిర్వివాదాంశమే. అయితే నాటక ప్రదర్శనకు ప్రేక్షకులకు ఉండే సంబంధము కొంచెము పరిశీలించవలసి ఉన్నది. ప్రేక్షకు లందరూ ఒకే అభిరుచి గలవారై ఉండరు. పట్టణ వాతావరణంలోని ప్రేక్షకాభిరుచులకు, గ్రామ వాతావరణంలోని ప్రేక్షకాభిరుచులకు ఎంతో తేడాఉంటుంది. నాటక ప్రదర్శనలు చూసే ప్రేక్షకులను "మీరు నాటక మెందుకు చూస్తారు" అనే ప్రశ్నవేసి జవాబులు సేకరించుకొంటూ పోతే దాదాపు ఎంతమందిని అడుగుతామో అన్ని విభిన్నమైన జవాబులు స్థూలంగావస్తే మనము ఆశ్చర్య పడనక్క

రలేదు. కాని, ఈ జవాబులన్నింటి సారాంశముతేల్చి, వాటిని తరగతుల వారీగా విభజిస్తే మూడు ముఖ్యకారణాలు కనిపిస్తాయి.

1. వికర్షణ	2. ఉద్దీపనము	3. మనోదీపనము
(DIVERSION)	(STIMULATION)	(ILLUMINATION)

ప్రతిప్రేక్షక సమూహంలోనూ, ఈ మూడు కారణాలచేత వచ్చే జనము విభిన్న సంఖ్యాబలాలతో ఉంటారు. ఈ ఎక్కువ తక్కువలు ప్రదర్శనజరిగే ప్రదేశాన్నిబట్టి, ఇతర పరిస్థితులనుబట్టి ఉంటాయి. నేర్పుగల దర్శకుడు ఎక్కువ మంది ప్రేక్షకులు మెచ్చే, ఆనందించే నాటకాన్ని ఎన్నికచేసుకుంటాడు. నాటక నిర్ణయము, అది ప్రదర్శింపబడే ప్రదేశంలోని ఎక్కువమంది ప్రేక్షకుల అభిరుచి ప్రకారము జరిగితే, అది వారి ఆదరణపొంది విజయవంతమయ్యే అవకాశాలు ఎక్కువగాఉంటాయి. ఇంతేగాక, ప్రదర్శింపబోయే నాటకంపట్ల—దాన్ని ప్రదర్శించే దర్శకుడు, సమాజసభ్యులు, ముఖ్యంగా నటీనటులు ఉత్సాహపూరితులు కావలె. వారికి ఇష్టంకాని నాటకప్రదర్శన ఎట్టి పరిస్థితులలోనూ విజయవంతముకానేరదు. అంతమాత్రంచేత నటీనటులుగాని, దర్శకుడుగాని, వారి వ్యక్తిగత ప్రతిభా విశేషాలను ప్రకటించుకోవడానికి అనుకూలత కలిగిఉన్న కారణంచేత, ఒకే నాటకాన్ని నిర్ణయించుకోవడంకూడా సరిఅయిన పద్ధతికాదు. అది ప్రేక్షకులు కూడ చూసి ఆనందించగల అవకాశము కలిగినదికావలె. అందుచేత, ప్రేక్షకాభిరుచులకు అనుగుణంగా స్థాయి దిగజారడంగాని, వారికి అందని ఉన్నత ప్రమాణాలుగల పై స్థాయిలో ఉండడంగాని పొరపాటే అవుతుంది.

ఎంచుకొనబోయే నాటకము ఇటు సమాజసభ్యుల, అటు ప్రేక్షకుల అభిరుచులకు అనుకూలమైనదనే నిర్ణయానికి వచ్చినప్పుడు, కింది ప్రశ్నలకు నిర్వాహకులు సరియైన జవాబులు చూసుకొని మరీ నాటకనిర్ణయము స్థిరపరుచుకోవలె. ఎన్నుకొన్న నాటకాన్ని సమాజదర్శకుడు సక్రమంగా ప్రదర్శింప చేయగలడా ? ఎన్నుకొన్న నాటక కథావస్తువుపైగాని, రచయిత భావాలపైగాని, దర్శకునకు విశ్వాసములేనప్పుడుగాని, ఇతర విధంగా అనిష్టత కలిగి ఉన్నప్పుడుగాని హృదయ పూర్వకంగా, ఉత్సాహవంతంగా కృషిచేసి, ఆ నాటకాన్ని రసవత్తరంగా ప్రదర్శింపజేయడం అసంభవము. అట్టి సందర్భాలలో నాటకాన్ని మార్చుకోవడం అత్యవసర మవుతుంది.

అందుబాటులోఉన్న నటీనట సమాజంతో ఎన్నుకొన్న నాటకాన్ని ప్రదర్శించడం సాధ్యమా? ప్రయోగము చాలాదూరముసాగే వరకు ఈ ప్రశ్నకు నిర్దిష్టమైన సమాధానము అస్పష్టంగా ఉండేమాట నిజమేఅయినా, నాటకంలోని ప్రతి పాత్రకు సమర్థుడైన నటుడు లభించనప్పుడు, వెదకడం సరి పెట్టుకోక తప్పదనీ—ఆ కారణంచేత ప్రయోగముకష్టమనీ, ప్రదర్శన విజయము పొందడం సందేహస్పదమనీ చెప్పకతప్పదు. ఏ పాత్రకు సరిఅయిన నటుడు లేకపోయినా ఈ అపజయము తప్పదు.

3. ఎన్నుకొనబడిన నాటకము సమాజముయొక్క ఆర్థికాది శక్తి సామర్థ్యాలకు మించినదా?

పెద్దఎత్తున రంగాలంకరణ (decor) దృశ్యబంధ నిర్మాణము (set construction) మొదలైనవాటితోనాటకప్రదర్శన రూపొందించడం ఎంతోఖర్చుతోకూడినపని. అట్లాగే సంగీతము, నృత్యము మొదలైన హంగులు దృశ్యానికీ దృశ్యానికీ మార్పులు (ఆ మార్పులు తక్కువ వ్యవధిలో చేయవలసిన అవసరము) సాంకేతికమైన విలువలు—ప్రత్యేక రంగదీపనము (spcecial stage lighting) మొదలైన వానితోకూడిన నాటక ప్రదర్శన సాధారణ నాటకసమాజాల శక్తి సామర్థ్యాలకు మించినది. ఇంతేగాక ప్రదర్శనజరిగే నాటకశాలకూడా ఈ ప్రయోగాలన్నింటికి అనుకూలంగా ఉండవలె. ఇట్లా అన్ని అంశాలు సంతృప్తి కరంగా లేనప్పుడు-నాటకం ఎన్నికవిషయము పునః పరిశీలన చేసుకొని, ఖచ్చితమైన నిర్ణయానికి రావలె. వరసగా నాటకాలు ప్రదర్శించే ప్రణాళికఉన్నప్పుడు, వాటి క్రమంలో వైవిధ్య ప్రకృతులుగలవి, ఒకదాని తరవాత ఒకటి ఏర్పాటు చేసుకోవలెనేగాని, ఒకేతరహా నాటకాలు - ఇతివృత్తంలోగాని, ప్రదర్శనశైలిలోగాని, రంగాలంకరణంలోగాని — ఉండరాదు.

చాలామంది యువదర్శకులు విషాదాంత నాటకాలు, సమస్యా పరిష్కారంలేకుండా ప్రేక్షకుల ఊహకు వదిలివేసే నాటకాలు మాత్రమే ఉత్తమ కళాస్వరూపాలనే భావముకలిగి ఉండడం ఒక్కొక్కప్పుడు చూస్తున్నాము. కాని ఈ రెండు లక్షణాలు మాత్రమే ఉత్తమ నాటకానికి నిర్ణాయకాలు కానేరవు. ఈ ముగింపులు ప్రేక్షకులకు తృప్తినిచ్చేవికావలె. ప్రేక్షకులకు తృప్తినివ్వటంతో పాటు, వారి ఊహాశక్తికి పదునుపెట్టడం, ఇంద్రియాలను ఉత్తేజపరచడం, మనో

వికాసాన్ని కల్గజెయ్యడం, పరానుభూతిని సాధించటం అనేవి ఎన్నికచేసిన నాటకానికి ముఖ్యలక్షణాలుగా ఉండవలె; కాబట్టి నాటకాన్ని ఎన్నికచేసేటప్పుడు కింది అంశాలు అనుసరణీయాలు.

1. దర్శకునకు నచ్చవలె.
2. నటీనటులకు నచ్చవలె.
3. ప్రదర్శన సౌలభ్యముకలదై ఉండవలె.
4. ప్రేక్షకులను మెప్పించి, రసానందము కల్గించవలె.

3 | నాటక విశ్లేషణము
(Play Analysis)

అంతరార్థ విశదీకరణము (Interpretation)

పూర్వపు రోజులలో నటీనటులు తాము ధరించవలసిన పాత్రల స్వరూపస్వభావాలు ఎట్లా ఉండవలెనో తామే ఊహించుకొని నిర్ణయించుకొనేవారు. దీనినే నాటకీయ పరిభాషలో "అంతరార్థ విశదీకరణము'' అంటారు. పాత్రల అంతరార్థ విశదీకరణ నాటక—అంతరార్థ విశదీకరణాన్నిబట్టి ఉంటుంది. నాటక—అంతరార్థ విశదీకరణము, నాటక విశ్లేషణము ఒకదానికొకటి సంబంధించినవి కావడంవల్ల, ఆధునిక నాటకరంగంలో ఈ బాధ్యత దర్శకుడే వహించి, నటీనటులకు తెలియజెప్పి, ఏ పాత్ర అంతరార్థాన్ని ఆ పాత్రే విశదీకరించుకొనే పద్ధతికి స్వస్తిచెప్పడం జరిగింది. కేవలము వివరాలుమాత్రమే నటీనటులకు వదలిపెట్టబడతాయి.

ఒక నాటకము చదివి విశ్లేషణము చేసేటప్పుడు అందులోని నాటక సామగ్రిని (dramatic material) అంటే– సంభాషణలు, పాత్రలు, దృశ్య వివరాలు, భావాలు, కార్యకలాపము మొదలైనవన్నీ–పరిశీలించి విలువలు (values) కట్టవలె. ఈ నాటకీయమైన విలువలే (dramatic values) ప్రేక్షకులకు ఆసక్తిని కలిగించేవి. ప్రదర్శింపబడే నాటకము ప్రేక్షకుల ఉద్వేగాలకు పని కల్పించి, సందర్భాన్నిబట్టి, వారిని హాస్యంలోనో, విషాదంలోనో ముంచెత్తుతుంది. వైజ్ఞానికమైన కొత్తకొత్త భావాలను ప్రేక్షకులకు ఆకర్షణీయంగా అందిస్తుంది. కథలోనిభావాలను మరింత పటిష్ఠంగానూ ఆకర్షకంగానూ ఆసక్తికరంగానూ ప్రేక్షకులకు ప్రదర్శిస్తుంది. నాటకంలో అంతర్గతంగా ఉండే భావాలు ప్రదర్శనలో రసవత్తరంగా ఉద్బుద్ధమై విలువలుగా రూపొందుతాయి; అప్పుడు వాటిని భావాత్మకమైన విలువలు (phylosophical values) అనవచ్చు. నాటక కథావస్తువు వల్ల, శిల్పం (technique) వల్ల, ఆహార్యము మొదలైన విశేషాలవల్ల నాటకీయమైన విలువలు (dramatic values) రూపొందుతవి.

నాటక సామగ్రి సక్రమంగా వినియోగించినట్లయితే అవి విలువలుగా మారి, ప్రేక్షకులకు అందుతాయి. వైజ్ఞానికమైన విలువలు (intellectual values) ప్రేక్షకులకు నిర్దుష్టంగానూ సరళంగానూ అందించినప్పుడే అవి వారికి ఆనందదాయకాలవుతాయి. భావోద్వేగాలకు సంబంధించిన విలువలు ప్రేక్షకులకు అర్థము కావలసిన అవసరంలేదు. ఒక నాటకానికి వెనక ఉన్న అంతర్గతభావము దాని నైతికమైన విలువ (moral value) అని చెప్పవచ్చు. "సత్యమే జయిస్తుంది" అన్నది ఒక నీతి. ఇదే ప్రశ్నార్థకంగా "సత్యము జయిస్తుందా?" అనికూడా ఉండవచ్చు.

నాటకంలోని ఇతర భావాలు

పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు, వాటి పరిశీలన, ఫలానా ప్రకృతిగల వ్యక్తి ఫలానా పరిస్థితులలో తన స్వభావాన్ని ఎట్లా ప్రకటిస్తాడు ? ఎట్లా చరిస్తాడు ? మొదలైనవి. నాటకంలో ఉండే ఈ రకమైన భావాలు అతిపరిచితాలూ, సర్వసామాన్యాలూ అయినా, ఆశాభంగము చెందనక్కరలేదు. వీటిలో కొత్తదనము మామూలుగా ఉండదు. కాకపోతే, వాటిని చెప్పే విధానంలోనే రచయిత కొత్తదనము చూపవచ్చు. నాటకంలో నైతికమైన విలువలు మాత్రమే గాక బోధనాత్మకమైన విలువలు (educational values) కూడా ఉండవచ్చు.

ఉద్వేగాత్మకమైన విలువలు (Emotional Values)

1. అనేక నాటకాలలోని ముఖ్యపాత్రల అనుభవాలతో ప్రేక్షకులు ఊహలో పాలు పంచుకొని పరానుభూతి (empathy) పొందుతారు. దీనివల్ల వారికి ఒక విధమైన ఉద్వేగానుభవము కలుగుతుంధి. నాటక ప్రదర్శనయొక్క ముఖ్యాకర్షణే ఇది.

2. పైవిధంగా కాక ప్రేక్షకులు పాత్రనుంచి విడివడి ప్రదర్శన చూసినప్పుడు కూడా వారికి ఉద్వేగానుభవము కలుగుతుంది. ఉదాహరణకు హాస్య సంభాషణ చెప్పిన పాత్రతోపాటుగా తాదాత్మ్యము చెందటంగాక, ఆ సంభాషణకు గురియైన పాత్రవంక చూసి, ప్రేక్షకులు నవ్వుతారనేది గమనించదగిన విషయము.

కళాత్మకమైన విలువలు (Artistic Values)

1. కంటితో చూసే సుందర వస్తువులు, ఆకర్షకమయిన ఇతర దృశ్యాలు.

2. చెవితో వినే కవిత్వము చక్కని కంఠస్వరము, సంగీతము, లయబద్ధము శ్రావ్యము అయిన శబ్దాల ద్వారా ప్రేక్షకానుభూతికి అందించబడతాయి.

ముఖ్యభావము (Theme)

ఒక నాటకంలో వ్యక్తమయ్యే వివిధభావాలతో నాటకకథకు ప్రాతిపదికగా ఉండే భావము ఆ నాటకంలోని ముఖ్యభావము. ఈ ముఖ్యభావ ప్రకటనకు అనుకూలంగా దర్శకుడు నాటక ప్రదర్శన రూపొందించవలె. అట్లాగని ముఖ్యభావము మాత్రమే దృష్టిలో ఉంచుకొని ప్రదర్శన సాగినంతమాత్రాన చాలదు. ఇతరభావాలుకూడా విస్మరించరానివి. ముఖ్యభావానికి ప్రాముఖ్యమివ్వడం మాత్రము ప్రధానము.

ప్రదర్శన పద్ధతి (Treatment)

ప్రదర్శన దృష్ట్యా, ముఖ్యభావ వివరణ మాత్రమే నాటకాన్ని నిలబెట్టలేక పోవచ్చు. అట్లాంటి పరిస్థితులలో దానికి విశేష ప్రాముఖ్యమివ్వనక్కరలేదు. నాటకంలోని అన్ని విలువలూ ప్రాముఖ్యము వహించినప్పుడు ప్రదర్శన జయప్రద మౌతుంది. సత్య హరిశ్చంద్ర నాటకంలో "సత్యమేవ జయతే" అనేది ముఖ్యభావమైనా, నాటకంలోని ప్రాముఖ్యమంతా హరిశ్చంద్రుని కష్టాలు చిత్రీకరించడంలోనే ఉంటుంది. ఇది నాటక శిల్పంలో అవసరమైన ప్రక్రియ.

ప్రాముఖ్య మివ్వవలసిన విలువలకు సరియైన స్థానము కల్పించడం, అవి సక్రమంగా ప్రేక్షకులకు అందించడానికి మార్గాలు అన్వేషించి, నిర్ణయించి, ఆచరణలో పెట్టడం- ఇది ప్రదర్శన పద్ధతి (treatment). నాటక ప్రయోగ కార్యక్రమంలో ఇది అతిముఖ్యమైన అంశము.

పలురకాలైన విలువలు ప్రతి నాటకంలోను ఉంటాయి. ఆవి అన్వేషించి ఆచరణలో పెట్టడం దర్శకుని బాధ్యత.

ఒక నాటకంయొక్క విశిష్ట లక్షణము రచయిత మాటలలోనే గాక అది చూచేటప్పుడు ప్రేక్షకులకు ఏర్పడే దృక్పథం (view point) మీద కూడ ఆధారపడి ఉంటుంది. తెర ఎత్తేదాకా ప్రేక్షకుడు ఏ దృక్పథంలో నాటకం చూస్తాడో ఊహించడం కష్టము. తెర ఎత్తిన తరవాత కొద్దిసేపటికి ప్రేక్షకునికి ...ానసికంగా ఒక దృక్పథము స్థిరపడుతుంది. అట్లా స్థిరపడిన దృక్పథంతోనే ...కాన్ని చూస్తాడు. నాటకంలో తాను చూసే ప్రతిదీ తాను స్థిరపరచుకొన్న

దృక్పథానికి అనుకూలంగా మలచుకోవటానికి ప్రయత్నిస్తాడు. ఆ ప్రకారంగా మలచుకోవడం చూసే ప్రదర్శనసుబట్టి అసాధ్యమైనప్పుడు చిరాకు పడతాడు. ఈ రకమైన పరిస్థితి ప్రేక్షకునిలో ఏర్పడకుండా ఉండవలెనంటే ప్రదర్శన, పూర్వ సన్నాహము, అభ్యాసము ఒక క్రమపద్ధతిపై నడిపించవలె. మొదటినుంచీ ఏ పద్ధతులలో సాగుతున్నదో—వాస్తవిక వాతావరణంలోనా, అద్భుత-అవాస్తవిక వాతావరణంలోనా అనే అంశాలు- ప్రేక్షకులకు తేలికగా బోధపడేటట్లు శ్రద్ధ తీసుకోవలె.

అంతర్గత భావము

ప్రయోగంయొక్క అంతర్గతభావ పద్ధతికి అనుకూలంగా ప్రేక్షకుడు తన అంతర్గత భావ సంపత్తిని పూర్తి చేసుకొంటాడు. దీనినే మేళనము (harmony) అంటారు.

నాటకంలోని అంతర్గతభావము హాస్యమా (Comedy) ? వ్యంగ్యమా (Satire) ? విషాదమా (Tragedy) ? శృంగారమా ? అనేది ప్రేక్షకునికి వ్యక్తము కావలె.

అట్లాగే నాటకాంతభాగము కూడా ఈ అంతర్గత భావస్థితి (spirit)ని సూచించే శక్తి కలిగి ఉంటుంది. మొదట్లో విషాద సంఘటనలున్నా, సుఖాంతమైన నాటకము ఆశాజనకమైన భావస్థితిని కలిగిస్తుంది. అట్లాగని, విషాదాంత నాటకాలు నిరాశాజనక భావస్థితి కల్గిస్తవని అర్థముకాదు. విషాదాంత నాటకాలలో ఒక పరిపూర్ణత ఉంటుంది. అట్లాకప్ప వేరేవిధంగా జరిగే అవకాశము లేదేమో అనిపిస్తుంది. దృక్పథము (view point), అంతర్గతభావము (spirit), సర్వసామాన్యంగా ప్రేక్షకదృష్టిలో ఒకేవిధంగా ఉంటాయి. ప్రేక్షకులు నాటక ప్రదర్శనాలు చూడడం వారి 'ఆనందం' కోసమే. హాస్య నాటకాలకన్న, విషాదాంత నాటకాలే వారికి ఎక్కువ తృప్తినీ, ఆనందాన్నీ ఇచ్చే అవకాశమున్నది. విషాదాంత నాటకాలు (tragedies) ప్రేక్షకుల ఉద్వేగాలను (emotions) స్పందింపజేయటమే దీనికి కారణము. అన్నింటినీ మించి, ప్రేక్షకులు ఉద్వేగ భద్రత (emotional security) కోరుకొంటారు. ఈ భద్రత సక్రమంగా నాటకంలో రూపొందడానికి నాటకంలోని అంతర్గతభావము సహేతుకంగా (logical), సాఫీగా నడవవలెనేగాని, ప్రేక్షకులను అకారణంగా, ఆకస్మికంగా ఆశ్చర్య

చకితులను చేసి, విస్మయము (surprise) కలిగించరాదు. ప్రేక్షక మనః స్థితి పసిబిడ్డల ప్రకృతివంటిది. రాబోయే ఆకస్మిక–ఆశ్చర్య సంఘటనను ఏదో చిన్న సూచనద్వారా సూచించనిదే, దర్శకుడు రానీయకూడదు. ఏదో జరగబోతున్నది అనేభావము కలిగించి, ఏది జరుగుతుంది అన్నది మాత్రము ప్రేక్షక కుతూహలానికి, అనిశ్చిత ప్రతీక్షకు (suspense) దర్శకుడు వదిలివేయవచ్చు.

నాటకప్రదర్శన అంతర్గతభావము ఆధారంగా ఒకేరకంగా రూపొందించవలెనన్న సూత్రాన్ని ప్రతిపాదించినంతమాత్రాన–ప్రదర్శనలో హాస్యము జోడించరాదనికాదు. అది సరియైన పాళ్ళలో సాఫీగా రూపొందవలె. నాటకంలో అంతర్గత భావాలలోని మార్పులను భావదశలు (moods) అంటారు.

నాటకంలోని పాత్రల ఉద్వేగాలు మార్పు చెందుతూనే ఉంటాయి. అవి నాటకాంతర్గత భావంతోనూ ఇతర పాత్రల భావోద్వేగాలతోనూ మేళన (harmony) చెంది ఉండడంగాని, విపర్యయము (contrast) కలిగి ఉండడంగాని జరుగుతూ ఉంటుంది. నాటకంలోని ఉద్వేగ పరిస్థితుల స్వరూపాన్ని 'వాతావరణము' (atmosphere) అంటారు. ఈ వాతావరణము కూడా నాటక ప్రదర్శన వివిధభాగాలలో మారుతూ ఉంటుంది. నాటకం తాలూకు అంతర్గత భావంతో మేళవించడం (harmonization), విపర్యయము పొందటం ఆయా సందర్భాలనుబట్టి జరుగుతుంది.

శైలి (Style)

వాస్తవికతకూ, నాటకానికీ ఉన్న సంబంధాన్నే ఆ నాటకంయొక్క శైలి (Style) అంటారు.

వాస్తవిక శైలి (Realistic Style)

దీనిని స్వభావశైలి అని అనటంకూడా కద్దు. నిత్యజీవిత దృక్పథంతో ఒక నాటకాన్ని చిత్రీకరిస్తే దానిని వాస్తవిక శైలి అంటారు. వాస్తవిక శైలి అన్నంతమాత్రాన అది సహజత్వానికి పూర్తిగా మక్కికి మక్కి అనుకరణ కారాదు. అట్లాంటి అచ్చమైన అనుకరణ రంగస్థలంమీద అసాధ్యము; ఒకవేళ సాధ్యమైనా ఆకర్షణవంతంగా ఉండదు. ప్రేక్షకదృష్టికి వాస్తవికంగా కనిపించేదిగా ఉండి, ఆ భ్రాంతిని కలిగిస్తే చాలు.

నాటకీయ వాస్తవికత (Theatricalised Realism)

నిత్యజీవిత పద్ధతులను పూర్తిగా అనుకరించకుండా సాంకేతిక పద్ధతుల (technical means) ద్వారా అది వాస్తవికమే అనే భ్రాంతిని (illusion) కలిగించడం నాటకీయ వాస్తవికత. ఇట్లాంటి నాటకంయొక్క అంతర్గత భావము ప్రహసనము (farce) అనీ, మామూలు నాటకమయితే మెలోడ్రామా (melodrama) అనీ అంటారు.

అవాస్తవిక శైలి (Non-Realistic Style)

నిత్యజీవితదృశ్యానికి విరుద్ధంగా నాటకాన్ని రచిస్తే దానిని అవాస్తవికశైలి అంటారు. నిత్యజీవిత ప్రమాణాలకు అతీతంగా ఉండే మనఃస్థితిలో కాని నాటకవస్తువు ప్రేక్షకానుభూతిని కలిగించకపోతే, ప్రేక్షకులకు సరియైన దృక్పథం కలిగించడంద్వారా, రససిద్ధిని సాధించేటందుకు ఈ శైలిని ఆవలంబించడం జరుగుతుంది. అవాస్తవికశైలిలో ఉద్దేశపూర్వకంగా సంభాషణలలో కృత్రిమత్వము (artificiality), పద్యాలు (verse), అసాధారణ పద ప్రయోగము (unnatural phraseology) మొదలైన పద్ధతులు అవలంబిస్తారు. పాత్రలచేత సహజంగా మాటాడించడానికి బదులు ఉపన్యాసధోరణి, స్వగతాలు, జనాంతికాలు మొదలైన పద్ధతులు విరివిగా ప్రయుక్తమవుతాయి. ఒక్కొక్కసారి ప్రేక్షకుల నుద్దేశించి చెప్పే సంభాషణలుకూడా ఉండవచ్చు. ఇదీ ఉద్దేశపూర్వకమే. నాటకంలోని భావాలు కొందరి వ్యక్తుల అనుభవాలో కొన్ని దేశకాల పరిస్థితులలోని భావాలో కాకుండా సర్వకాలాలకూ, సమస్త దేశాలకూ, సకల మానవులకూ వర్తించే 'నిత్య సత్యాలు' అని సందేశ మివ్వదలచినప్పుడు రచయిత ఒక ప్రత్యేకశైలిని అవలంబించవచ్చు. అట్లాంటి శైలిని సాంప్రదాయికశైలి (calssic style) అంటారు. ఈ శైలి పై విధంగా ఒక సార్వజనీన, సార్వకాలిక సత్యాన్ని (universal truth) చెప్పడానికికాక, కేవలము ప్రదర్శన సౌలభ్యం కోసమే అవలంబితమయితే దాన్ని 'ఫార్మలిజం' (formalism) అంటారు.

కాల్పనిక శైలి (Romantic Style)

వాస్తవజీవితంలోకంటె రమణీయంగాను, ఆకర్షణవంతంగాను సన్నివేశాలనూ, కథనూ చిత్రించే ప్రయత్నంలో అద్భుతాలు, సాహసాలు

మొదలైనవి చేర్చినప్పుడు ఆ శైలిని 'కాల్పనికశైలి' అంటారు. లైలామజ్నూ వంటి ప్రేమగాథలకు, సాహసకృత్యాలతోకూడిన కథావస్తువులకు ఇది అనుకూల మైన శైలి.

ఫాంటసీ (Fantasy)

'ఒక అవాస్తవిక ప్రపంచంలో ఈ నాటకము జరుగుతుంది' అని ప్రేక్షకులకు సూటిగా చెప్పే శైలి ఇది. దీనిలో దృశ్యాలంకరణలోను, దుస్తుల లోను, వేషధారణ మొదలైనవాటిలోను వికృతీకరణ (distortion) ఉంటుంది.

నాటకరచన ఏ శైలికిచెంది ఉంటుందో ప్రయోగ పద్ధతులు కూడా అదే శైలిలో ఉండవలె.

నాటకనిర్మాణము (Structure of Play)

నాటకనిర్మాణాన్ని గూర్చి తెలుసుకోవలెనంటే నాటకేతివృత్తము (plot) ముందుగా తెలుసుకోవలసి ఉంటుంది. నాటక ప్రధానోద్దేశాన్ని సోదాహరణంగా వివరించేటందుకు ఉపయోగించే క్రమమే ఇతివృత్తము. కథాసరణిని కరతలామలకము చేసుకొంటేనే తప్ప నాటకము చక్కగా అర్థముకాదు. నాటకం లోని కథ మామూలు కథవలె క్రమబద్ధంగా నడపక పోవచ్చు. వీలునుబట్టి కథా వస్తువు, సన్నివేశాలు రూపొందుతాయికదా ! దర్శకుడు ఈసన్నివేశాలను క్రమ బద్ధంగా ఏర్పరచుకొని ఇతివృత్తాన్ని వ్రాసుకోవలె. ఆ తరవాత సన్నివేశాల వారీగా వ్రాసుకొని ప్రతి సన్నివేశంలోని కథాభాగాన్ని సూచించేపేర్లు వ్రాసుకో వలె. ఈసారాంశాన్ని సూచించేపేర్లు విడిగా వ్రాసుకొంటే నాటకనిర్మాణపద్ధతి సుస్పష్టంగా బోధపడుతుంది.

సన్నివేశాల ప్రయోజనము

సన్నివేశాలను వాటి స్వభావాలను బట్టి ఈ కింది విధంగా విభజించు కోవచ్చు.

1. సంఘర్షణ సన్నివేశాలు (Sequences of conflict)

వీటిలో ముఖ్యమైనవి మానసిక సంఘర్షణ సన్నివేశాలు (sequences of mental conflict).

2. సాదృశ్య సన్నివేశాలు (Parallel Sequences)

సంఘర్షణలు లేనివీ, కేవలము కథచెప్పడానికి పనికి వచ్చేవీ, జరిగిన

సంగతులు తెలియజెప్పేవి (narrative sequences), ప్రేమ సన్నివేశాలు (love sequences) మొదలైనవి.

3. వాతావరణ సన్నివేశాలు (Back-ground Sequences)

కథాగమనానికి, సంఘర్షణకుగాక కేవలము నాటకకథా వాతావరణ సృష్టికి ఉపయోగించేవి.

4. పరిణామ సన్నివేశాలు (Transition Sequences)

కథాసంవిధానంలో పాత్రల ప్రవేశ నిష్క్రమణలకు, కొత్తఅంశాలను ప్రవేశపెట్టడానికి ఉపయోగించేవి.

5. విరామ సన్నివేశాలు (Relief Sequences)

ఉద్వేగాలు (emotions) పరాకాష్ఠ నందుకొన్న తరవాత మానసికంగా విరామముకల్పించడానికి ఉపయోగించేవి.

పాత్రల అంతరార్థ విశదీకరణము (Character interpretation)

నాటకప్రయోగంలో పాత్రలను వాటివ్యక్తిగత ప్రాధాన్యాన్నిబట్టిగాక నాటకాన్ని స్థూలంగా దృష్టిలో ఉంచుకొని, వాటిఅంతరార్థాన్నిబట్టి ప్రతిపాత్రకు ఒక ప్రధానప్రయోజనము (function) ఉంటుంది. ఈ ప్రధాన ప్రయోజనాన్ని పరిశీలించి అర్థముచేసుకోవడం ఆపాత్ర అంతరార్థవిశదీకరణానికి మొదటిమెట్టు. నాటకాలలో కనిపించేపాత్రలు సాధారణంగా కింది స్వభావ ప్రయోజనాలు కలిగిఉంటాయి.

1. కథాసారథి (నాయకపాత్ర - Protagonist) : నాటకకథనానికి ఆధారభూతమైన ముఖ్యపాత్ర. ఒక్కొక్క నాటకంలో ఇట్లాంటి ముఖ్యపాత్రలు రెండు ఉండడంకూడా సంభవమే. ఇవి నాయికా నాయక పాత్రలు కావచ్చు. నాటకంలో సమాన ప్రాముఖ్యంగల అనేక పాత్రలు ఉండడం అరుదు. ఇట్లాంటి ముఖ్యపాత్రలకు ఎక్కువ సంభాషణ లుండడం పరిపాటి. కాని ఎక్కువ సంభాషణలున్న ప్రతిపాత్ర కథాసారథి (నాయిక లేదా నాయక) పాత్ర కాజాలదు.

2. కథాప్రతిసారథి (Antagonist) ; కథాసారథి పాత్రకు విరుద్ధపాత్ర.

3. వివాద కారణ పాత్ర (Subject of Controversy)

4. ఉపయోగ పాత్ర (Utility Character) : ముఖ్య కథా విధానానికి సంబంధము లేకపోయినా నాటక గమనానికి తోడ్పడే పాత్ర.

ఉదా॥ సేవకుడు (తలుపులు తియ్యటం, వెయ్యటం, టెలిఫోను ఎత్తటం మొదలైనవి చేస్తాడు).

5. రెయ్‌షనర్ (Rassionur) ; రచయిత భావాలను ప్రత్యేకంగా వెల్లడించే పాత్ర.

6, విశ్వాసపాత్రుడు (Confidant) : ఆధునిక నాటకాలలో ఎక్కువ భావాలు పాత్రలద్వారా, ఒక ప్రత్యేక పాత్రనుద్దేశించి చెప్పబడతాయి-అట్టిపాత్ర.

7. ప్రాతినిధ్య పాత్ర (Character representing Groups or Forces) : ఒక సమూహానికి లేదా ఉద్యమానికి ప్రాతినిధ్యము వహించేపాత్ర.

8. ప్రత్యేక పాత్ర (Character serving Special Values) ప్రత్యేకమైన నాటకీయపు విలువలకు ఉపకరించే పాత్రలు. ఉదా॥ హాస్యపాత్ర.

సానుభూతి (Sympathy)

'సానుభూతి' అనేది ఒక ప్రత్యేక ప్రయోగంలో నాటకంలోని ఒక పాత్రపైన ప్రేక్షకులకు కలిగే ఇష్టంమీద, కుతూహలం మీద ఆధారపడి ఉంటుంది. ఈ ప్రేక్షక సానుభూతి అన్ని పాత్రలపట్లా సమానంగా ప్రసరించే టట్లు దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె. సమపాళ్ళలో పాత్రోచితంగా ఇది జరిగి నప్పుడు, దానితోబాటు ప్రదర్శన జరుగుతున్నప్పుడు ప్రతి కొద్ది క్షణాలకూ, పాత్రనుండి పాత్రకు మారుతున్నప్పుడు, ప్రదర్శన విజయవంత మవుతుంది. పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులలోని ఉత్తమ లక్షణాలను ప్రస్ఫుటీకరించటం ద్వారా గాని అవసరమైనప్పుడు కొన్నింటిని పాత్రనుబట్టి చేర్చడంద్వారాగాని, ఆ లక్ష ణాలను బహిర్గతము చేసే రంగ కార్యకలాపాలు (stage business) ఆ పాత్రకు కల్పించటంద్వారా గాని, పాత్రమీది సానుభూతిని ఎక్కువ చేయవచ్చు. ఈ పద్ధతులు విరుద్ధంగా ప్రయోగిస్తే సానుభూతి తగ్గుతుంది. అట్లాగే, ఒక పాత్ర పట్ల సానుభూతిని కలిగించటానికి దానిని హాస్య ధోరణిలో చిత్రించటం మరొక పద్ధతి. ఒక పాత్రకు కొన్ని దుష్టలక్షణాలున్నా హాస్యధోరణి కలిగిఉంటే సాను భూతిపాలు ఎక్కువ అవుతుంది. నవ్వించే వ్యక్తిపట్ల సానుభూతి మానవ సహజ

లక్షణము. ఒక్కొక్కప్పుడు ఈ పద్ధతి కొంత ఇబ్బంది కలిగించవచ్చు. ఉదాత్త లక్షణాలుగల నాయకపాత్ర పక్కన హాస్యధోరణిగల దుష్టపాత్ర ఉంటే నాయక పాత్రమీద ఉండవలసినదానికన్న సానుభూతి తగ్గిపోయే ప్రమాదము ఉంటుందని దర్శకుడు మరువరాదు. ఆ యా సందర్భాలలో హాస్యధోరణి తగ్గించవలె.

పాత్ర చిత్రణము (Characterisation)

పాత్రయొక్క ప్రయోజనము, సానుభూతి ప్రాముఖ్యము నిర్ణయించిన తరవాత ఆ పాత్ర విశ్లేషణ చేయవచ్చు. దీనికి ఒక ముఖ్య సూత్రము దర్శకుడు మనస్సులో ఉంచుకోవలె. "అకారణంగా ఏ పాత్రనూ చెడుగా చిత్రీకరించరాదు" ఈ సూత్ర మత్యంత ప్రాముఖ్యము గలిగినది. ఈ సూత్రానికి ఏ విధమైన మినహాయింపులు లేవు. 'పిరికితనము, లోభిత్వము, అజ్ఞానము, క్రూరత్వము' మొదలైనవి 'చెడు'కి కొన్ని ఉదాహరణలు. ఈ లక్షణాలు తగినంత కారణం లేకుండా ఏ పాత్రకూ ఆపాదించరాదు. కథా సంవిధానానికి ప్రత్యేకంగా అవసరమైతే తప్ప, పాత్రలకు దుష్టలక్షణాలు అనవసరము. ఈ సందర్భంలో మరో ముఖ్య విషయము తెలుసుకోవలసి ఉంటుంది. పాత్ర 'చెడు'గా ఉండటానికి, 'మంచి'గా ఉండటానికి వెనక చెప్పిన 'ప్రేక్షక సానుభూతి'కి ఎట్టి సంబంధము లేదు. 'చెడు' పాత్రలైనంతమాత్రాన ప్రేక్షకులకు సానుభూతి లేకపోవటం జరగదు. మామూలు వాడుకలోఉండే 'సానుభూతి'కి నాటకీయమైన 'ప్రేక్షక సానుభూతి'కీ ఇదే తేడా.

దర్శకుడు తీసుకోవలసిన శ్రద్ధలలో మరొక అంశము: నాయికాపాత్ర పక్కన ఉండే స్త్రీ పాత్రలకు, నాయకపాత్ర పక్కన ఉండే పురుష పాత్రలకు, ఆ నాయికా నాయక పాత్రలకంటె అధికంగా ప్రాధాన్యము ఇచ్చి రూపొందించటం- ప్రధానపాత్రలకు దెబ్బ అనే విషయము గమనించి, అందుకు తగిన జాగ్రత్తలు తీసుకోవడం.

ప్రధాన పాత్రలన్నీ చైతన్యవంతంగా రూపొందించవలె. అంటే అవి మార్పుకు అనుకూలంగా ఉండి, నాటకంతోపాటు పాత్రోచితంగా పరిణామము చెందవలెనే గాని, స్తబ్ధంగా ఉండరాదు. ఉదా॥ నాయకపాత్ర ఉత్తమలక్షణాలు కలిగిఉన్నప్పటికీ పరిస్థితుల బలహీనతకు లోనై దిగజారటం, తిరిగి ఆత్మ

ప్రబోధంవల్ల, పుంజుకొని స్థైర్యంతో నిలబడ గలిగి, తిరిగి ఉన్నత ప్రమాణాలు అందుకోవటం జరుగుతుంది.

పాత్రల అంతరార్థ విశదీకరణము జరిపేటప్పుడు వాటిలో అసందర్భాలు (inconsistencies) లేకుండా చేయవలె. ఒకవేళ, అట్టి అసందర్భాలు, కథా సంవిధానానికిగాని, కథా వస్తువుకుగాని, ఇతరత్రా గాని అవసరమైనప్పుడు, వాటిని చక్కగా ప్రేక్షకులకు తెలియజెప్పటం అవసరము.

పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులు సహేతుకంగా నిర్ణయించిన తరవాత వచ్చేసమస్యలు – ఆ నిర్ణయం|ప్రాతిపదికమీాదనే పరిష్కరించవలె. ఈ సందర్భంలో, లేదా ఈ ప్రత్యేక పరిస్థితులలో ఈ స్వభావ ప్రకృతిగలవ్యక్తి "ఏంచేస్తాడు?" 'ఏవిధంగా ప్రతిస్పందిస్తాడు?' అనే ప్రశ్నలు వేసుకొని, దానికి సరిఅయిన జవాబులు ఆధారంగా ఆ సమస్యను పరిష్కరించవలె.

వాక్య-అంతరార్థ విశదీకరణము (Line Interpretation)

ఒక మార్వాడీ ''జైగోపాల్'' అన్నప్పుడు
ఆంగ్లేయుడు ''హల్లో'' అన్నప్పుడు
తమిళుడు ''ఎన్నాంగో'' అన్నప్పుడు
మరాఠీవ్యక్తి ''కసాకాయ్'' అన్నప్పుడు

మనము ''కులాసా?'' అన్నప్పుడు భాషలు వేరైనా అర్థము ఒకటే. కాని, ఒకే సంభాషణయొక్క అర్థము, సందర్భానుసారంగా మాటలలో కొన్నింటిని మాత్రమే ఒత్తిచెప్పి వాటికి ప్రత్యేకప్రాముఖ్యమివ్వడంబట్టీ, మాటకూ మాటకూమధ్య విరామము (Pause) ఇవ్వటంలోఉన్న వైవిధ్యాన్నిబట్టీ- మారుతూఉంటుంది.

ఉదా॥ "నేను అక్కడికి రాలేను" అన్న వాక్యార్థము క్రిందివిధంగా మార్పు చెందుతుంది.

"నేను అక్కడికి రాలేను" (ఇంకెవరైనా రావచ్చు.)
"నేను అక్కడికి రాలేను'' (మరెక్కడికైనా రావచ్చు.)
''నేను అక్కడికి రాలేను'' (రాలేక పోవటం విషయమైన అశక్తత)

ప్రతి నాటకంలోనూ, ఈ విధంగా సంభాషణలలోని భావోద్దేశాలు మారుతూఉంటాయి.

నాటకంలోని ఒక ప్రత్యేక వాక్యానికి అర్థము ఏమిటి? అన్న ప్రశ్నకు 1. నాటక అంతరార్థ విశదీకరణాన్ని బట్టి 2. పాత్ర స్వభావ ప్రకృతినిబట్టి 3. ఆ సంభాషణ జరిగే సన్నివేశాన్ని బట్టి నిర్ణయించుకోవలె.

ప్రతి వాక్యంలోను ప్రాముఖ్యంగల మాట, ఆ సందర్భాన్ని బట్టి ఉంటుంది కాబట్టి నటుడు ఆ ఒక్కమాటకే ప్రాధాన్యము వచ్చేటట్లు ఒత్తిచెప్ప వలసిన అవసరం రావచ్చు. వాక్యానికి సందర్భానుసారంగా దర్శకుడు అంతరార్థ విశదీకరణముచేసుకొని ప్రాముఖ్యంగల మాటలకు ప్రదర్శన ప్రతిలోనూ నటుని పాఠ్య ప్రతిలోను కింది గీతలు గీయటం ద్వారా గుర్తుంచుకొనేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె.

సంభాషణల విభజన

నాటకంలోని ప్రతిసంభాషణలోను విభిన్నభావాలుంటాయి. కాబట్టి, సంభాషణ విభజించకుండా ఒకేవరసన చదివేస్తే సంభాషణ సరిగా అర్థముకాదు. సంభాషణలోని భావాలను బట్టి ఆ సంభాషణ విభజించు కొని మరీచెప్పవలె. ఈ విభజన విరామమివ్వటం ద్వారాగాని, కంఠస్వరం స్థాయి మార్చటం ద్వారా గాని, గమనవేగంలో వైవిధ్యం ద్వారాగాని సాధించబడి నప్పుడే ప్రేక్షకులకు అర్థముకావలసిన విధంగా అర్థమవుతుంది. భావం మార్పులు మూడు విధాలుగ ఉంటాయి.

1. భావంలో పూర్తిమార్పు
2. ప్రధాన భావానికి సంబంధించిన మరొక ఉపభావ ప్రకటన.
3. భావంలోని ఒక విభాగంనుంచి మరొక విభాగానికిమార్పు.

కాబట్టి దర్శకుడు ప్రదర్శన ప్రతిలో ఈవిభజన పొందుపరిచి, నటీ నటులకు తెలియజెప్పి ప్రయోగంలో ఉపయోగ పడేటట్లుచేయవలె.

4 ప్రయోగ ప్రధానోద్దేశము, ప్రేక్షకావధానము-అనురక్తి

(Chief Aim of Production, Audience Attention and Interest)

నాటకప్రయోగంయొక్క ముఖ్యోద్దేశము ప్రేక్షకులలో అవధానాన్ని అనురక్తిని (interest) కలిగించి ప్రదర్శనలో రససిద్ధికి తోడ్పడటం.

ప్రేక్షకులు 1. ప్రయత్నపూర్వకంగాను, 2. అప్రయత్నంగానూకూడా ప్రదర్శనపట్ల అవధానము చూపుతారు. అప్రయత్నంగా చూపించే అవధానము బాహ్యకారణాల ఫలితంగా రూపొందుతుంది. దీనిని ప్రాథమికావధానము (primary attention) అంటారు, ఉదాహరణకు ఆకస్మికంగా ప్రసరణము చేసే కాంతి, హఠాత్తుగావినిపించే శబ్దమువంటివి. ప్రయత్నపూర్వకంగా ప్రేక్షకులుపొందే అవధానాన్ని అనుబంధావధానము (secondary attention) అంటారు. నాటకప్రయోగంలో ముఖ్యమైనది ప్రాథమిక-అనైచ్ఛికావధానము (involuntary attention). నాటకము చూడడానికివచ్చే ప్రేక్షకులు ప్రదర్శనవల్ల ఆనందముపొందడానికీ, అనురక్తి చూపడానికీ మానసికంగా. సంసిద్ధులై వస్తారు తెరఎత్తడం, ప్రేక్షకాగారము చీకటిపరచడం, రంగస్థలము కాంతిమంతముచేయడం మొదలైనక్రియలవల్ల ప్రేక్షకావధానానికీ, వారి ఏకాగ్రతకూ అనుకూలపరిస్థితి ఏర్పడుతుంది. అప్పుడు రంగస్థలంపై జరిగే ప్రదర్శనపట్ల వారికి ఆకర్షణ కలుగుతుంది. ఈ ఆకర్షణ చెడకుండా దర్శకుడు శ్రద్ధవహించవలె. ఈ అప్రయత్నావధానకేంద్రంనుంచి ప్రేక్షక దృష్టి మరలినట్లయితే, వారి ఏకాగ్రతకు భంగముకలిగి అనురక్తి భగ్నమవుతుంది. ప్రయోగంలోని పొరపాట్లవల్ల ప్రేక్షకావధానము చెడకుండా దర్శకుడు తగిన జాగ్రత్తలు తీసుకోవలె. రంగాలంకరణలోనూ, తెరఎత్తడంలోనూ, దింపడంలోనూ, ప్రవేశనిష్క్రమణాలలోనూ కలిగేలోపాలు ప్రేక్షకావధానాన్ని చెదరగొట్టవచ్చు. అట్లాగే, అతిశయాభినయము (over-acting), అసహజమైన అంగవిన్యాసాలు, అనవసరమయిన రంగపరికరాలు (ఉదా॥ ఉపయోగించని

టెలిఫోను) వంటివి ప్రేక్షకుల ఏకాగ్రతకు భంగముకలిగించి, వారి అవధానానికి అవరోధాలు కల్పిస్తాయి. కాబట్టి దర్శకుడు అప్రమత్తుడై ఉండి, ప్రదర్శన రూపొందించవలె.

మన నాట్యశాస్త్రపరిశీలననుబట్టిచూస్తే, ఒకేరకమైన ప్రదర్శనగమనంవల్ల ప్రేక్షకావధానమూ ఏకాగ్రతా దెబ్బతింటాయి అని స్పష్టమవుతుంది. కాబట్టి, ప్రయోగంలో గమనవేగము, స్థాయి, లయవిన్యాసము మొదలైనవాటినీ, భావ ప్రకటనవిశేషాలనూ వైవిధ్యంతో రూపొందించవలె. ప్రేక్షకుల అవధానము చెడకుండా వారికి ప్రదర్శనలో కుతూహలాన్నీ, అనురక్తినీ కూర్చేటందుకు, ప్రదర్శన సాఫీగానడిచేటందుకు దర్శకుడు నిరంతరమూ కొత్త విధానాలను సృష్టిస్తూఉండవలె.

ప్రతినాటకంలోను కొన్నిముఖ్యసంభాషణలు, కొన్నిఅభినయవిశేషాలు (నాటక కథావస్తువుకు ప్రాముఖ్యము కలిగించేశక్తికలవి.) దర్శకుడు పరిశీలించి వాటిని అర్థయుక్తంగా సక్రమంగా ప్రేక్షకులు అందుకొనేటట్లు జాగ్రతపడవలె. ఇట్లాంటివిశేషాలు తిరిగితిరిగి చెప్పడంద్వారా సాధించవచ్చుకాని కథాసంవిధానంలో అట్లాంటి ప్రక్రియకు అనుకూలమైన పరిస్థితులు లేనప్పుడు, అది ఆవిధంగా ప్రేక్షకులకు అందకపోవడంచేత వారికి పరానుభూతి (empathy) కలుగనప్పుడు నాటకప్రధానోద్దేశము స్పష్టపడేందుకు అవసరమైన రంగకార్యకలాపము, కదలికలు, రంగదృశ్యరూపకల్పన, వాచికవైవిధ్యము కాంతిప్రకాశనము రూపొందించి, అవసరమైన పాత్రయందు ప్రేక్షకావధానము ఏకాగ్రంగా లగ్నమయ్యేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె. సంభాషణలకు, సన్నివేశాలకు ప్రాముఖ్యము కల్పించవలె.

అవధాననియంత్రణము (Control of Attention)

ప్రయోగాలను బట్టి ఏకాగ్రతతో కూడిన ప్రేక్షకావధానము రంగస్థలం మీద నిలిచేటట్లు చేయుటమేగాక అవసరాన్ని బట్టి దాన్ని రంగస్థలంలోని ఒక ప్రత్యేకప్రదేశం మీద కేంద్రీకరింపజేయడం, లేదా ఒక ప్రదేశంనుంచి మరొక ప్రదేశానికి మార్చడం అవసరము కావచ్చు. ఇందుకు మొదటి ప్రయత్నంగా నాటక ప్రయోగంలోని ముఖ్యాంశాలు గమనించి, వాటి వల్ల వచ్చే ఏకాగ్రతా సాధన ఫలితాలు పరిశీలించి వాటిని దర్శకుడు సమీకరించుకోవలె. ఏకాగ్రత, అవధానము కిందివాటి మీద అధికంగా ఉంటాయి.

1. జడవస్తువులమీద కన్న మనుషులమీద

2. మౌనంగా ఉన్న వారిమీదకన్న మాట్లాడేవారిమీద

3. కదలకుండా ఉన్నవారి మీద కన్న కదిలేవారిమీద

4. చీకటిగాఉన్న ప్రదేశాల మీదకన్న వెలుతురుగా ఉండే ప్రదేశాల మీద

5. కాంతి తక్కువైన వర్ణాల మీదకన్న (dull colours) కాంతిమంతమైన (bright colours) వర్ణాలమీద

6. విడివడిన రేఖల మీదకన్న (diverging lines) కలుసుకునే రేఖలమీద

7. దూరంగా ఉన్న వస్తువుల మీదకన్న దగ్గరిగా ఉన్న వస్తువుల మీద

8. నటీనటులు పరిశీలించని వస్తువుల మీదకన్న, పరిశీలించే వస్తువుల మీద

9. రంగస్థల పార్శ్వాల (కుడి, ఎడమలు) మీదకన్నా మధ్యభాగం మీద

10. వెనకకు వెళ్తున్న (moving back) పాత్ర మీదకన్న ముందుకు వస్తున్న (moving forward) పాత్రమీద

11. ప్రశాంతంగా ఉన్న పాత్ర మీదకన్న ఉద్వేగ పూరితమైన పాత్రమీద

12. సాధారణ స్థానాలలోను, సాధారణ భంగిమలలోనుఉన్న పాత్రల మీదకన్న ప్రత్యేక స్థానంలోను, ప్రత్యేక భంగిమలలోను ఉన్న పాత్రలమీద

13. రంగస్థలంమీద మామూలుగా ఉన్న పాత్ర మీదకన్నమెట్ల మీద, వేదికలమీద, ప్రత్యేకంగా ఎత్తైన స్థానాలలోను ఉండే పాత్రలమీద

14. తక్కిన పాత్రలు ప్రస్తావించని పాత్రల మీదకన్నా ప్రస్తావించిన పాత్రలమీద

ఇవి సాధారణ పరిస్థితులలో ఉండే అవధానానికి కొన్నిఉదాహరణలు. ఇట్లాంటివి ఎన్నైనా చెప్పవచ్చు. ప్రత్యేక పరిస్థితులలో ఈ అవధానము తారుమారు కావచ్చు.

ప్రేక్షకావధానసాధనకు పైపద్ధతులేగాక "తరవాత ఏమి జరుగుతుంది" అనే అనిశ్చిత ప్రతీక్షను (suspense) ఏదో ఒక ప్రక్రియద్వారా

ప్రేక్షకులలో కలిగించవచ్చు. అట్లా లేనప్పుడు దర్శకుడు దీన్ని ఊహించి ప్రవేశ పెట్టవచ్చు.

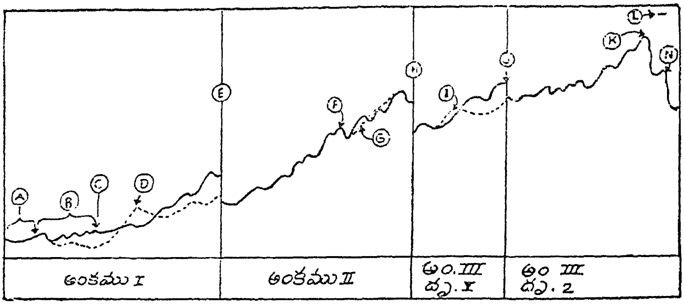
ప్రేక్షకానురక్తి (Audience Interest)

నాటకం పట్ల ప్రేక్షకానురక్తి ప్రదర్శన మొదటినుంచి చివర వరకూ సాఫీగా అడ్డులేకుండా సాగిపోయేటందుకు జాగ్రత్త పడడం దర్శకుని విధులలో ఒకటి. ఈ అనురక్తి ఒకే స్థాయిలో గాక తరంగాల మోస్తరుగా వంపులు గలిగి హెచ్చుతగ్గులతో రూపొందుతుంది. ఈ హెచ్చుతగ్గులు పరాకాష్ఠల (climax) ప్రాముఖ్యంమీద ఆధారపడి ఉంటాయి. ప్రధాన పరాకాష్ఠ (main climax) ఎత్తు అన్నింటి ఎత్తుకన్న ఎక్కువగా ఉంటుంది. చాలావరకు ఈ స్థాయీ వైవిధ్యము నాటక రచనలోనే అంతర్గతంగా రూపొంది ఉంటుంది. ప్రయోగ పద్ధతులు ఇందుకు సాయపడతాయి.

ఈ విధమైన ప్రేక్షకానురక్తి యొక్క స్థాయీభేదాన్నీ, పరిణామాన్నీ 'నిర్మాణము' (build) అంటారు. ఇది ప్రతి అనురక్తితరంగంలోను ఒక ముఖ్యాంశాన్ని ప్రయోగంలో ప్రవేశపెట్టడానికి, అందుకు అవసరమైన తరంగాన్ని శిఖరాగ్రస్థాయికి తీసుకొని రావడానికి ఉపయోగపడుతుంది. ఇది- కింది వానిద్వారా సాధ్యమవుతుంది.

1. పాత్ర ఉద్వేగ పరిస్థితి
2. ముఖ్యపాత్రల కిచ్చే ప్రాధాన్యంలో వైవిధ్యము
3. ప్రధానపాత్రల కిచ్చే ప్రాముఖ్యంమీద ప్రత్యేకంగా ప్రేక్షక దృష్టిని కేంద్రీకృతము చేయడం
4. రంగస్థలంపై నటీనటుల సంఖ్య
5. కదలికల సంఖ్య, కదలికలలోని దూరము
6. రంగస్థలంలో కాంతి ప్రకాశన తీవ్రత
7. గమనవేగము మొదలైనవి తీవ్రతరము చేయడం.

సాధారణంగా పై పద్ధతులలో ఏవో కొన్నింటిని మాత్రమే ఆచరణలో పెట్టవలె; ఆచరణలో పెట్టిన పద్ధతులు కూడా మోతాదుగానే వినియోగించవలె. ఎట్టి సందర్భంలోనూ, 'అతి' పనికిరాదు. మామూలు సన్నివేశాలలో 1, 2, 7 పద్ధతుల వినియోగము సరిపోతుంది. ప్రేక్షక కుతూహలాన్ని ఇతోధికంగా



పటము 1. కౌతుకరేఖ

వివరణ

రేఖయొక్క ఎత్తు నాటకప్రదర్శన జరుగుతూ ఉన్నప్పుడు ప్రేక్షకానురక్తిస్థాయిని సూచిస్తుంది. నల్లగాఉన్న రేఖ అనురక్తి ఉండవలసిన విధానాన్ని సూచిస్తుంది. చుక్కలగీతలు తప్పులను తెలియజేస్తాయి.

A. పూర్వోపోద్ఘాత సమయము: ఎక్కువ అనురక్తిసాధనకు అవకాశము లేదు; అట్టి ప్రయత్నమనవసరము.

B. ఉపోద్ఘాతము : ఇది అనురక్తికి అనుకూలమైనది కాదు. కొన్ని చెణుకులు ప్రయోగించి ప్రయత్నపూర్వకంగా అనురక్తి సాధించవలె.

C. ఇక్కడనుంచీ నాటకంలో ప్రేక్షకాసక్తి ప్రారంభమవుతుంది. ఇది దర్శకుడు పరిశీలనద్వారా తెలుసుకొని ఉండవలె. ఇది సాధారణంగా ఒక ముఖ్యపాత్ర ప్రవేశంతో ప్రారంభము కావచ్చు.

D. ఈ మొదటి సన్నివేశము మరీ నాటకీయము చేయటంవల్ల తరువాతి దృశ్యము జడంగా, విసుగుదల కలిగించేదిగా ఉంటుంది.

EHJ. తెర పడే సమయాలు. తెర పడేటప్పుడు ఆసక్తి హెచ్చడం, తెర ఎత్తేటప్పుడు తగ్గడం గమనించవలసిన విషయాలు.

F. నాటకీయ సన్నివేశము తరవాత అనురక్తి తగ్గదు. సాధారణంగా ప్రధాన పాత్ర నిష్క్రమణవల్ల జరుగుతుంది.

G. దీర్ఘనిర్మాణము.

I. పరాకాష్ఠ మరీ చప్పన అందుకోవటంవల్ల తక్కినదృశ్యము విసుగు కలిగిస్తుంది. తెర పడేముందుదాకా ఈ పరాకాష్ఠను అదుపులో పెట్టటంవల్ల సరియైన ఫలితము వస్తుంది.

K. ప్రధాన పరాకాష్ఠ (సాధారణ నాటకంలో)

L. ప్రధాన పరాకాష్ఠ (బరువైన నాటకంలో)

N. ప్రధాన పరాకాష్ఠ తరవాత బిగువైన నడక, నిర్మాణము, ప్రధాన పరాకాష్ఠ నాటకాంతంలో ఉండడం చాలా అవసరము, ఇది లేనిదే నాటకంలో ప్రేక్షకులకు ఆసక్తి ఉండదు,

సాధించే సన్నివేశాలు ప్రేక్షకులకు ఎక్కువ తృప్తినీ, ఆనందాన్నీ ఇస్తాయి. దర్శకుడు ఇట్లాంటి కుతూహల తరంగాలు సృష్టించే సందర్భంలో కుతూహల సృష్టిభాగ మెక్కువగా ఉండేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె. తరంగాభివృద్ధి ఎంత ఆకస్మికంగా జరిగితే ప్రదర్శన అంత చక్కగా రక్తికడుతుంది.

ఈ ప్రేక్షకానురక్తిని ప్రదర్శనలో రూపొందించేటప్పుడు దర్శకుడు కింది విషయాలు గమనించవలె.

1. ముఖ్య పరాకాష్ఠ (Main climax): సన్నివేశానికి స్థాయి ఒక్కొక్క నాటకానికీ భిన్నంగా ఉంటుంది. విషాదాంత నాటకాలలో దీని అవసరము ఉండదు.

2. ప్రతి దృశ్యంలోని పరాకాష్ఠ సన్నివేశంయొక్క శిఖరాగ్రత దాని పూర్వపు దృశ్యంలో దానికన్న ఎక్కువగా ఉండవలెనేగాని తగ్గరాదు. అట్లా తగ్గితే ప్రదర్శన రక్తికట్టదు.

3. ఎక్కువ వ్యవధిగల కౌతుక–అవరోహణలు (long rises in interest curves) ప్రేక్షకుల సహనాన్ని పరీక్షిస్తాయి. అంతేకాదు, ముఖ్య సన్నివేశాలలో అనవసరంగా ప్రేక్షకులకు హాస్యధోరణి కన్పిస్తుంది. అట్లాంటి ప్రమాదము తప్పించవలెనంటే అందుకు తగినది అవరోహణ (fall); ఇది ఎంత ఆకస్మికంగా జరిగితే ప్రేక్షకానురక్తి అంతగా పెరుగుతుంది. కాని ఈ పద్ధతి అతిగా ఉపయోగిస్తే పాతబడి అనుకొన్న ఫలితము సాధింపబడదు.

4. కుతూహల నిర్మాణమాగిపోవటంతో ప్రేక్షకానురక్తి దానివెంటనే తగ్గుతుంది. దృశ్యము పరాకాష్ఠను (climax) అందుకోకముందే, కుతూహల నిర్మాణము (suspense build) ఆగిపోతే, పరాకాష్ఠ అందుకొనే అవకాశము పోయి, సన్నివేశము దిగజారి, ప్రేక్షకానురక్తి లోపించి, రసాభాస మవుతుంది.

ఉదా: 1. ముఖ్య సన్నివేశాలకు పొదుపుగా వాడుకోవలసిన కింది మధ్య (D.C.) అభినయాపరణను ముందు ప్రాముఖ్యంలేని సన్నివేశాలకు అనవసరంగా వాడుకోవటంవల్ల ఇట్లాంటి ఇబ్బంది కలుగుతుంది.

2. దీర్ఘ సంభాషణ మొదటిభాగంలోనే గమనవేగంలోనూ, ఉచ్చారణలోనూ వైవిధ్యాన్ని కార్యకలాప ప్రక్రియలను పూర్తిగా వినియోగిస్తే ముఖ్యభాగాలలో ప్రేక్షకానురక్తిని పూర్తిగా కోల్పోయే ప్రమాదము ఏర్పడు

ఉంది. ప్రేక్షకానురక్తినీ, కుతూహలాన్నీ, అవధానాన్ని ముఖ్య సన్నివేశ భాగాలలో సాధించవలెనంటే, దర్శకుడు ఎంతో ముందు జాగ్రత్త తీసుకొని, హెచ్చరికతో, మోతాదుగా సరియైన కాలంలో పైనచెప్పిన ప్రయోగాలను వినియోగించవలెనేగాని దుబారా చేయరాదు.

దర్శకుడు ప్రధాన పరాకాష్ఠ సన్నివేశాన్ని, ఇతర పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలను ముందుగా గుర్తుపెట్టుకొని ప్రదర్శనప్రతిలో వ్రాసుకొని వాని సక్రమ నిర్మాణము ఎక్కడ ప్రారంభము కావలెనో, ఎట్లా పరిణామము చెందవలెనో, ఎక్కడ శిఖరాగ్రాన్ని అందుకోవలెనో, ఎక్కడనుంచి దిగిపోవలెనో స్పష్టంగా నిర్ణయించుకొని, ఆచరణలో పెట్టవలె. ఇందుకు అవసరమైన కదలికలు, కార్యకలాపము, దృశ్య సమీకరణ, సంభాషణస్థాయి, వైవిధ్యము, ఉద్వేగప్రకటన మొదలైనవి రూపొందించుకోవలె.

ప్రేక్షకులుకూడా రాబోయే పరాకాష్ఠసన్నివేశాన్ని, పసిగట్టే శక్తి కలిగి ఉండి, వానికి సంసిద్ధులై ముందుకు సాగుతారు. కాబట్టి, ఆ పరాకాష్ఠ ప్రేక్షకులు మామూలుగా ఊహించేటప్పుడు గాక, మరికొంత తరవాత ఏర్పడితే, వారిని ఆశ్చర్యచకితులనుజేసి, ప్రదర్శనను మరింత రక్తికట్టించవచ్చు. ఈ ప్రయత్నము చేయటం దర్శకునికి ఎంతో అవసరము. అయితే, పరాకాష్ఠ అందుకోవడంలో ఈ విధంగా అయ్యేజాగు ప్రేక్షకులూహించని చిన్నచిన్న పరాకాష్ఠలకు దారితీయడం ఎంతో ఆకర్షణీయంగా ఉంటుంది. ఇవి దృశ్యం నిడివిమీదా నాటక స్వభావంమీదా ఆధారపడి ఉంటాయి.

ప్రేక్షకానురక్తి తరంగాలు ఒక నాటకానికీ మరొక నాటకానికీ ఒకే విధంగా ఉండవుకదా! ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా రూపొందడానికి దర్శకుడు క్రింది సూచనలు పాటిస్తే మంచి ఫలితాలు సాధించవచ్చు.

1. నాటకము ప్రారంభించిన తరవాత, మొదటి ఐదు నిమిషాలు ప్రేక్షకానురక్తికి ప్రత్యేకప్రయత్న మనవసరము.

2. అనురక్తి తరంగానికీ అనురక్తి తరంగానికీ మధ్య ఉండే కాల వ్యవధి లేదాగా ఉండవలె.

3. తెర పడేముందు ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా నిర్మాణము పొందే ఉండుకు, కుతూహల మెక్కువగా ఉండేటట్లు దర్శకుడు శ్రద్ధ వహించవలె.

రచయిత ఈ విషయంలో ప్రతిభ చూపనప్పుడు, దర్శకుడు తన ఊహాశక్తిని వినియోగించి కొత్తప్రయోగమార్గాలద్వారా ప్రేక్షకకుతూహలాన్ని రేకెత్తించవలె.

4. ప్రధాన పరాకాష్ఠను వీలైనంతగా నాటకం చివరకు తీసుకొనిరావలె. ప్రధాన పరాకాష్ఠ (main climax) తరవాత దీర్ఘ సంభాషణలు (lengthy dialogues) వీలైనంతవరకు తగ్గించవలె.

ప్రయోగ సమస్యలు (Production Problems)

ప్రతి నాటకప్రయోగంలోను నాటక-అంతరార్థ విశదీకరణము (Play Interpretation) మొదలు ఒక ప్రత్యేక సంభాషణ, ఉచ్చారణ స్థాయి మొదలైన అనేక-అంశాలదారా దర్శకుడు వందలకొద్దీ సమస్యలు పరిష్కరించవలసి వస్తుంది. కాబట్టి, దర్శకుడు సమస్యలను వాటివాటి ప్రాధాన్యక్రమాన్ని నిర్ణయించి, ఆ క్రమం ప్రకారము పరిష్కరించవలె. అట్లా చేయకపోతే ప్రదర్శన నాటికి, ముఖ్యసమస్యలు కొన్ని పరిష్కరింపబడకుండా, సమస్యలుగానే నిలిచిపోయే ప్రమాదమేర్పడుతుంది. సమస్యయొక్క ప్రాముఖ్యము, దానిని పరిష్కరించడంలో ఉండే ఇబ్బంది ఎక్కువ తక్కువలవల్ల గాక, ప్రదర్శన సాఫీ నడకకు ఎదురయ్యే అవరోధాలనుబట్టి నిర్ణయించవలసి ఉంటుంది. దర్శకుడు సమస్యలనుంచి తప్పించుకోవటానికి ప్రయత్నించకూడదు. బాగా నడుస్తున్న దృశ్యానికి మెరుగులు దిద్దటంకన్న బాగా నడవని దృశ్యంపట్ల శ్రద్ధ చూపటం ఎక్కువ అవసరము.

5 | సంరచన
(Composition)

సక్రమమైన ఎన్నిక, క్రమపద్ధతి కళాసృష్టిలో ముఖ్యాంశాలు. నాటక ప్రదర్శనలో భావాత్మక (intellectual) మైన, ఉద్వేగాత్మక (emotional) మైన విలువలను నాటకీయమైన విలువలతో (dramatic values) కూర్చి, ప్రేక్షకులకు సమర్పించడమే సంరచన. సరిఅయిన సంరచనవల్ల, నాటకప్రదర్శన రక్తికట్టి ప్రేక్షకులకు ఆనందము కలిగిస్తుంది.

సక్రమమైన ఒక పద్ధతి ప్రకారము ఎన్నికచేసిన భాగాలు, ఆ క్రమ పద్ధతిలో ప్రదర్శించినపుడు, వాటిస్వరూపము చూసేవారిమనస్సులో సులభంగా హత్తుకొంటుంది. ఉదాహరణకు : ఐదురూపాయలు నాలుగేసి పావలాల చొప్పున ఐదు దొంతరలుగా అమర్చి పెట్టినప్పుడు, అవి ఐదురూపాయలని తెలుసు కోవటం ఎవరికైనా చాలా తేలిక. అదే ఐదురూపాయల చిల్లరనాణేలు కుప్పగా పోస్తే అది ఎంతో తెలుసుకోవటం కష్టమవుతుంది. చాలామంది చిల్లర లెక్కపెట్టేటప్పుడు ఆనాణేలను విలువలవారీగా ఏరి, లెక్క పెట్టటం నిత్య జీవితంలో మనకు అనుభవమే.

సంరచనా సిద్ధాంతాలు అనేక పద్ధతుల మీద ఆధారపడి ఉంటాయి. నాటకంలోని ఐక్యము (unity) ప్రాతిపదికగా, శైలి (style) లోను, భావంలోను ఐక్యాన్ని సాధించటం నాటకప్రయోగ పద్ధతులలో ముఖ్యాంశము.

ఈ కళాత్మక సంరచనకు (artistic composition) అవసరమయ్యే సిద్ధాంతాలు ఒకనియమిత క్రమపద్ధతిలో ఉంటాయి. ఉదాహరణకు: సంగీతంలో శ్రుతి లయలు నియమిత క్రమపద్ధతులు. చిత్రలేఖనంలో వర్ణచక్రము (colour wheel) ఆధారంగా ఈ క్రమపద్ధతి రూపొందుతుంది. చిత్రలేఖనము, శిల్పము, రేఖా చిత్రలేఖనాలలో (line drawing) వలెనే రేఖలపై నాటకంలో దృశ్య సంరచన ఆధారపడిఉంటుంది. 'రేఖల ఆధారంగా' అనడం వల్ల యాంత్రికంగా, లెక్కప్రకారము, సునాయాసంగా రూపొందేది అనేభావము కల్గకూడదు. ఆ

రేఖలు, మూలవస్తువు(element) కు సృష్టించవలసిన రూపభావనకు ఉచితమైనవే గాక, భావైక్యం కూడా కలిగి ఉండవలె. చేసిన దృశ్యసంరచనలో యాంత్రికంగా (mechanical) కనిపించే ఫలితాలను కళాత్మకంగా మరుగు పరచటం వల్ల ఆ సంరచన సహజంగాను, ఆకర్షణీయంగాను రూపొందుతుంది.

దృశ్య సంరచన (Scenic Composition)

నాటకంలో ఏ నిశ్చితకాలంలోనైనా దృశ్యాలంకరణ పరికరాలు, నటీనటులు, దుస్తులు, ఆహార్యము, రంగప్రకాశన, పాత్రసమ్మేళన కలిసి రంగ చిత్రము (stage picture) అవుతుంది. ఈ రంగచిత్ర సంరచన చిత్రలేఖనంలోని రూపకల్పనా సిద్ధాంతాలనే అనుసరిస్తుంది. అయితే చిత్రలేఖనంలో లేని ఒక ముఖ్యాంశము నాటకంలో ఉంటుంది. అదే చలనము. ఇది మనస్సులో ఉంచుకొనే దృశ్యసంరచన జరుగుతుంది. ప్రతిరంగ దృశ్యచిత్రంలోను కొన్ని ముఖ్యాంగాలుంటాయి· ఇందులో ప్రతిఅంశము ఒక ప్రత్యేక పద్ధతిలో సంరచనకు సాయపడుతుంది.

రేఖలు (Lines).

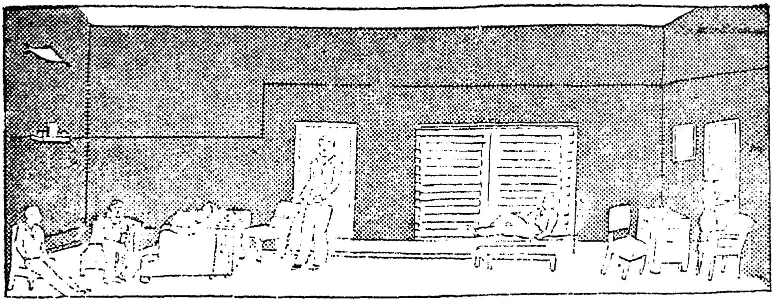
రేఖలు యథార్థరేఖలు (actual lines), సమష్టిరేఖలు (collective lines) అని రెండురకాలు. సమష్టిరేఖలు అనేకరేఖల సమూహము. రేఖలను ఒక్కొక్కప్పుడు ఊహమాత్రంగా ఉండే రేఖలుగా సూచించవచ్చు. అట్టిరేఖలు ఊహరేఖలు (Imaginary lines).

ఆకారాలు (Shapes)

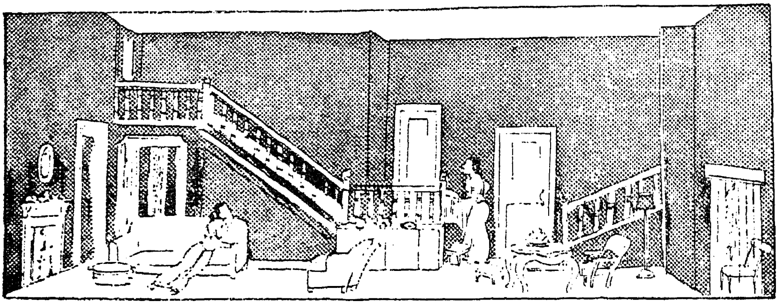
ఆకారాలు రెండు పరిమాణాలు (two dimensions) గలవి. ఎత్తు పొడుగులేగాని లోతులేనివిగా కాగితంమీది బొమ్మలవలె ఊహించవలె.

ఘనరాశులు (Masses)

రంగస్థలంమీద ఎత్తు పొడుగులేగాక, లోతు బరువులతో కూడి ఉన్నవిగా ఊహింపబడేవి ఘనరాశులు. ఇవి శిల్పాలవలె మూడు ప్రమాణాలు గలవి. రంగస్థలంమీద కళాత్మకంగా ముదురు రంగులు ఎక్కువ బరువును, లేత రంగులు తక్కువ బరువును సూచిస్తాయి. ఇదేగాక ఆ వస్తువు ఉపయోగాన్ని బట్టికూడా బరువు సూచితమవుతుంది,

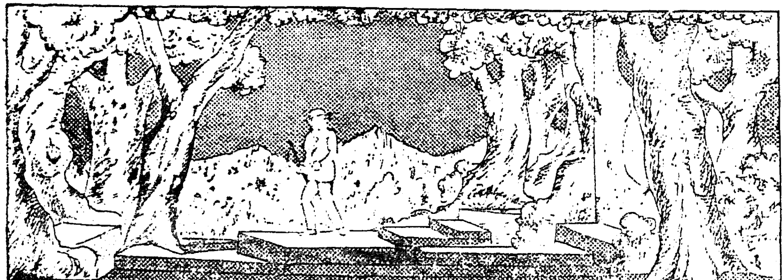


1



2

3



4

పటము 2

వర్ణాలు (Colours)

తెలుపు, నలుపు రంగులతోసహా వర్ణాల లేత ముదురుతనాలు, వాటి కాంతి ప్రసరణశక్తి, తీక్ష్ణత, విలువలు—వీటినిబట్టి వర్ణాలశక్తి సూచింపబడుతుంది.

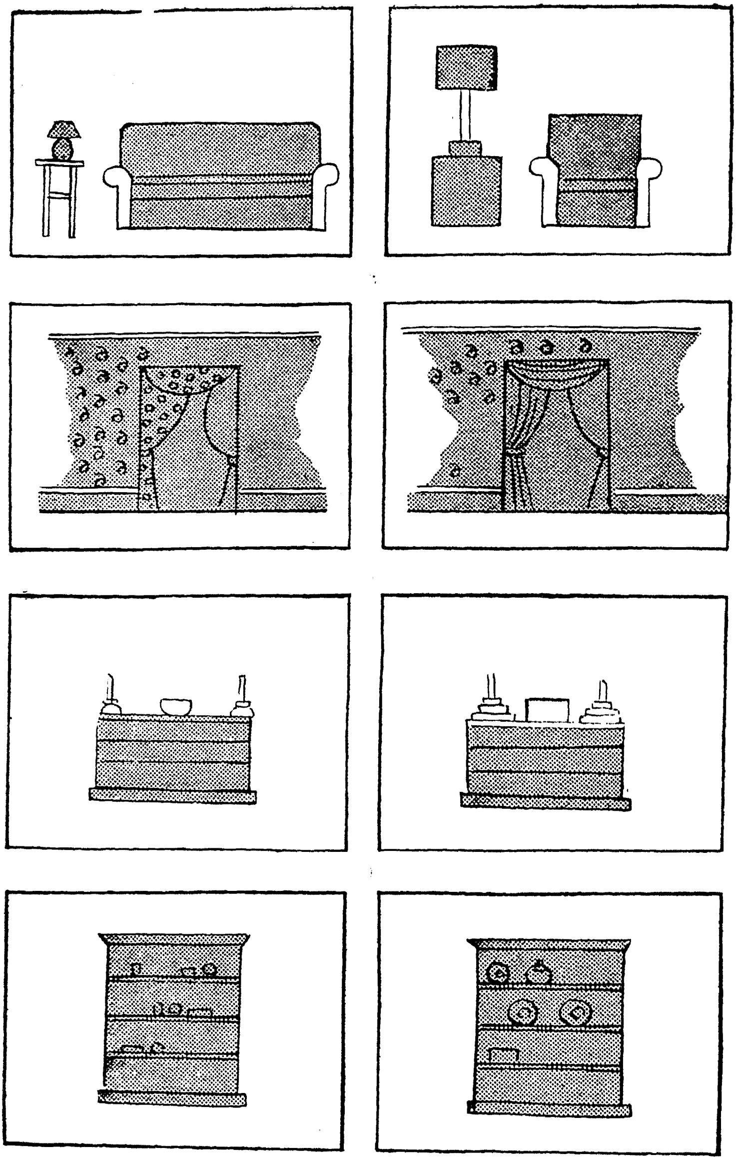
అనాక్రమిత ప్రదేశాలు (Spaces)

ఒక వస్తువుకూ దానిపక్క మరొక వస్తువుకూ మధ్యఉన్న ఖాళీ ప్రదేశం పరిమితి పైన కూడా సంరచన ఆధారపడి ఉంటుంది.

అరూప మూలవస్తువులు (Abstract Elements)

శక్తిమంతమైన ఉద్వేగ ఫలితాలిట్టి మూలవస్తువులవల్ల సాధింపబడతాయి. అడ్డురేఖలు (horizantal lines) విశ్రాంతిని సూచిస్తాయి. అడ్డురేఖల ప్రాముఖ్యంగల రూపకల్పన ప్రేక్షకులకు శాంతిని, ఆలోచనను, నిర్లిప్తతను సూచిస్తుంది (చూ. పటము 2.1) అట్లాగే ఐమూలరేఖలు (diagonal lines), తరంగాలవంటి వంపులు (gentle curves) చలనాన్ని, మార్పును; ఎక్కువ వంపులుకలిగి ఒకదానితో ఒకటి పెనవేసుకొన్న రేఖలు (inter twining curves) భోగాన్ని, కలిమిని సూచిస్తాయి (చూ. పటము 2.2).

వర్ణాలకుకూడా ఈశక్తి ఉంటుంది. ఉదా: లేతవర్ణాలు ఉత్సాహాన్నీ ముదురువర్ణాలు విచారాన్నీ గాంభీర్యాన్నీ సూచిస్తాయి (చూ. పటము 2. 3&4). కాని వీటికితోడు ఇతర పద్ధతులనుకూడా కలిపి వినియోగిస్తేతప్ప, శక్తిమంతమైన రూపకల్పన సాధ్యముకాదు. ఉదాహరణకు: ఎరుపు రక్తాన్నీ, అపాయాన్నీ; ఇతర సందర్భాలలో భోగాన్నీ సూచిస్తుంది. అట్లాగే ఉత్సాహాన్నీ, ఉత్తేజాన్నీ ప్రేక్షకానుభూతికి తెస్తుంది. ఇంతకన్న ముఖ్యమైన విషయము — ఒక్కొక్క వర్ణము ప్రత్యేకంగానేకాక, వర్ణసముదాయంకూడా ఇట్లాంటి అనుభూతి ఫలితాన్ని సాధించగలదు. ఉదాహరణకు: పసుపు, నారింజ, ఎరుపువర్ణాలుకలిసి ఉత్తేజాన్నీ; ఆకుపచ్చ, నీలి, ఊదారంగులుకలిసి వైశాల్యాన్నీ, జడత్వాన్నీ సూచించేశక్తి కలిగిఉంటాయి. బరువు ఉద్వేగభారాన్ని (emotional weight) సూచించగలదు. ఒక మనిషి గుట్టమీద ఉండడం స్థిరత్వాన్నీ భద్రతనూ (stability and security) సూచింపజేస్తుంది. అట్లాగాక, కొండగుహలో — అనగా బరువు మనిషి కిందగాక. పైన ఉన్నట్లుగా రూపకల్పన జరిగినప్పుడు — దానికి విరుద్ధ భావాన్ని వ్యక్తముచేస్తుంది. రూపకల్పనలోని ప్రతిమూలాంశమూ ఒక ప్రత్యేక ఉద్వేగానుభూతిని ప్రేక్షకులలో సాధించగలదు. ఉదాహరణకు : వర్ణాలలో, ముదురు లేతవర్ణాలు ఇచ్చే విభిన్నఫలితాలు.



పటము 3. సంరచన-సమతూకము

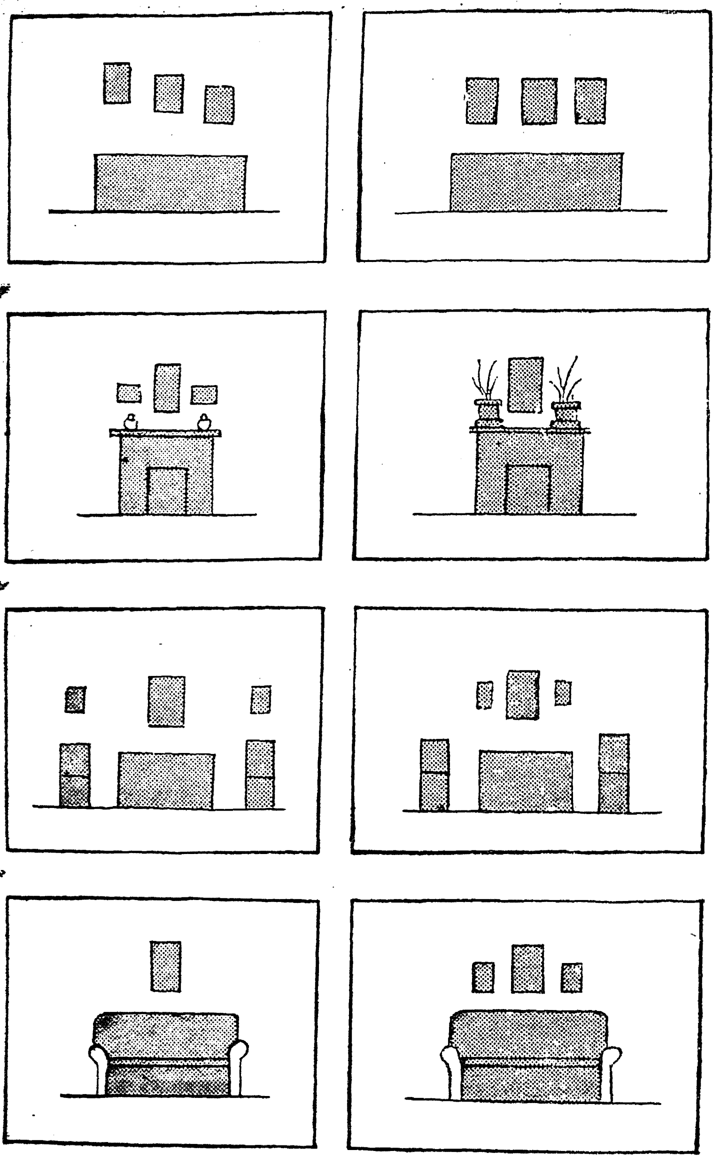
సంరచన సాధారణంగా భయపడేటంత కష్టముకాదు. సంరచనచేసే కళాకారుడు ఆ పద్ధతివల్ల, ఏ విధంగా ప్రతిస్పందన పొందుతాడో, అదేవిధమైన అనుభూతిని ప్రేక్షకులుకూడా పొందగలరని ఊహించవచ్చు. దీనిలో అనుభవము సాధించేటందుకు, దర్శకుడు తాను చూసే ప్రతి నాటకంలోను చలనచిత్రంలోను దృశ్యసంరచన ఏ విధమైన ఉద్వేగఫలితాలను సాధిస్తున్నదో జాగ్రత్తగా పరిశీలించి, తా నవలంబించే ప్రయోగంలోని దృశ్యసంరచనలోను, సమీకరణ పద్ధతులలోను ఆ అనుభవాన్ని నెమరుకు తెచ్చుకొని, సంరచనలోని మూలాంశాలను- రేఖలు,వర్ణాలు, రాసులు మొదలైనవాటి ఉద్వేగఫలితాలను పోల్చుకొని, సంరచనా పద్ధతులను నిర్ణయించుకోవలసి ఉంటుంది.

మేళన - విపర్యయము (Harmony and Contrast)

రేఖలు, స్వరూపాలు, వర్ణాలు రంగస్థలదృశ్యంలో పోలికలు కలిగి ఉన్నప్పుడు ఆ పరిస్థితిని మేళన (Harmony) అంటారు. ఉదాహరణకు: ఆకు పచ్చ వర్ణంలో వివిధచ్ఛాయలు గలిగిన దుస్తులు వాడినప్పుడు అవి మేళవించి (harmonious) ఉంటాయి. మూలాంశాలలో వైవిధ్యము ఉపయోగించబడి నప్పుడు, ఆ పరిస్థితిని (contrast) విపర్యయ మంటారు. ఉదాహరణకు: ఆకుపచ్చ, ఎరుపు కలిపినపుడు; తిన్ననిరేఖలు, ఐమూలరేఖలు (straight and diagonal lines) కలిపి ఉపయోగించినప్పుడు అది విపర్యయమవుతుంది. వీలైనంతవరకు ఈ మూలాంశాలు (elements) మేళవించవలె; లేదా స్పష్టమైన తారతమ్యము (contrast) కలిగినవిగా అయినా ఉండవలెనేగాని, అటూ ఇటూ గాని సంరచన అర్థరహితము, నిష్ప్రయోజనము అవుతుంది. ముఖ్యంగా నాటక సన్నివేశంలోని సంఘర్షణ తీవ్రతను బట్టి (intensity of conflict) ఈ తారతమ్య తీవ్రత (intensity of contrast) ఉంటుంది. సంరచనను ఈ సిద్ధాంతమాధారంగా సృజించవలె.

సమతూకము (Balance)

పాత్రసమ్మేళనాన్ని (Grouping) రంగస్థలం రెండువైపుల సమానంగా పంచకపోతే ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా రూపొందదు. వారి ఏకాగ్రతకు భంగము కలిగి వికృతీకరణ (distortion) ఏర్పడుతుంది. కాబట్టి, రెండు వైపుల సమాన ప్రాముఖ్యము కల్పించవలె (చూ. పటము 3). సమీకరణలోను,



పటము 4. సంరచన-సమతూకము

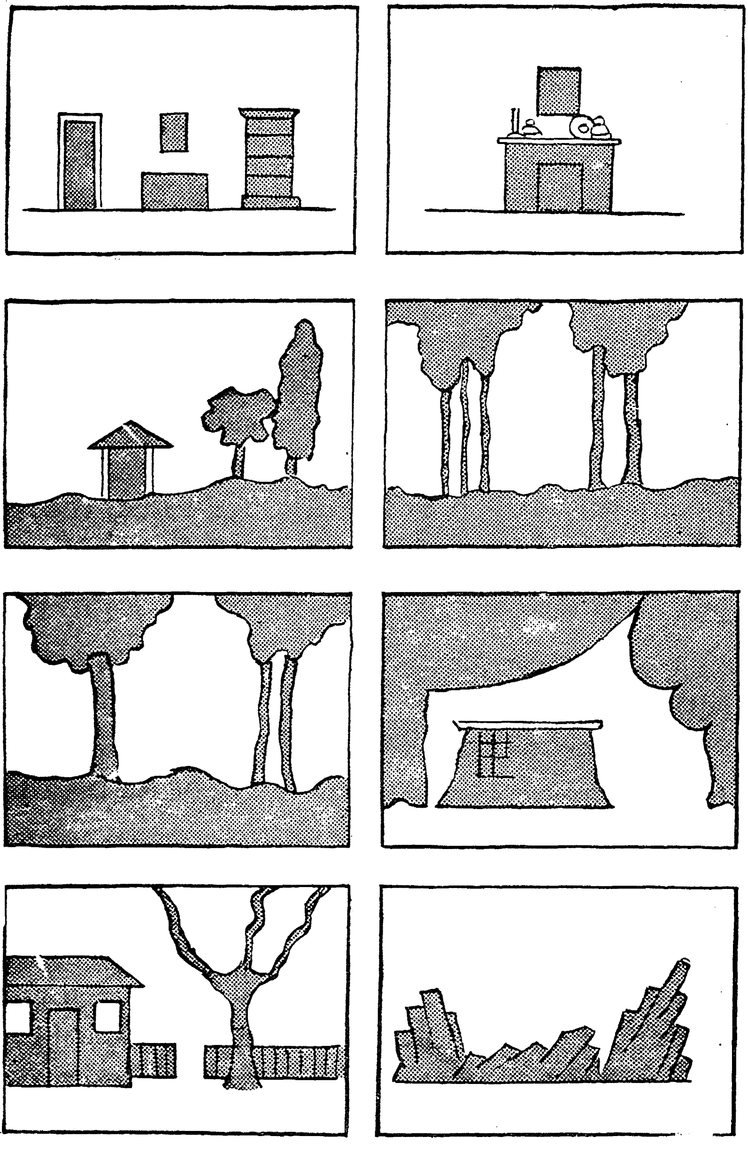
దృశ్య సంరచనలోను రంగస్థలం ముందునుంచి వెనకకు మధ్యగా తిన్ననిరేఖ (ఊహలో) ఏర్పరచుకొంటే ఈ మధ్యరేఖ (centre line) కు రెండుపక్కల ఉండే వస్తువులు గానీ, వ్యక్తులుగానీ సమాన ప్రాముఖ్యంలో ఉండవలె. ఉదా॥ కుడిపక్క చివరగాఉన్న కొద్ది వస్తువులకు ఎడమపక్క మధ్యగాఉన్న ఎక్కువ వస్తువులకు తూకము సరిపోతుంది (చూ. పటములు 4, 5). రెండుపక్కలా సమానంగా ఉండే ఈ తూకము నిర్ణయించటం దర్శకునికి నటీనటుల సమ్మేళనంలో (grouping of actors) అవసరమవుతుంది. కాని నటీనటులకు వారంతట వారు కదలికలు సాధించగలిగే సౌలభ్యంవల్ల, స్థానాలను అవసరాన్నిబట్టి మార్చటంద్వారా సక్రమసంరచన సాధించటం సులభము. రంగస్థలంపై అమర్చే వస్తుసముదాయం విషయంలో మాత్రము శ్రద్ధ తీసుకోవలె. చిన్నచిన్న దృశ్య సమ్మేళనాలు (small groupings) సర్వసాధారణంగా, రెండుమూడు అభినయావరణ (parts of acting area) భాగాలకే పరిమితము కావటం సహజము కాబట్టి, అభినయావరణ పూర్తిగా వినియోగించినప్పుడే దర్శకుడు ఈ అంశంపై ప్రత్యేకశ్రద్ధ తీసుకోవలసిన అవసరమేర్పడుతుంది.

స్థిరత్వము (Stability)

ఐదారు పాత్రలకన్న ఎక్కువమంది రంగస్థలంమీద ఉన్నప్పుడు దృశ్యసంరచన ఒక స్థిరత్వాన్ని సాధించగలగటం కష్టమవుతుంది. అందుచేత రంగస్థలంలోని అభినయావరణ దిగువ కోణాలలో (Down corners) ఒకరిద్దరి స్థానాలు, కుడి ఎడమలలో (Down Right and Down Left) నిర్దేశించటం సంరచనకు పుష్టినిస్తుంది.

అభినయావరణ సక్రమ వినియోగము (Utilisation of the Acting Area)

దర్శకుడు సహజ వాతావరణ సృష్టి సంకల్పించినప్పుడు అభినయావరణ పూర్తిగా వినియోగించి, ప్రతి ప్రదేశాన్ని ఏదోవిధంగా నింపవలసిన అవసర మేర్పడుతుంది. సాంప్రదాయిక నాటకాలలో (Classical Plays) ఖాళీ ఎక్కువగా ఉండే అభినయావరణభాగము మరింత అవసరమవుతుంది. నాటక దృశ్యంలో అభినయావరణ లోతు (depth) ముఖ్యాంశము. ప్రహసనాలలో (farces) లోతు తక్కువగా ఉండటం ప్రదర్శనకు సౌలభ్యము కలిగిస్తుంది.



పటము 5. సంరచన—సమతూకము

బరువైన ఇతివృత్తంగల నాటకాలలో ఈ లోతు ఎక్కువగా ఉండవలె. దృశ్య సమీకరణలోకూడ అదే ప్రాతిపదికమీద జరగవలె. నాటక ప్రదర్శనలో నటీనటులు ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా రావటానికి ప్రయత్నించటం ఒక మామూలు బలహీనత. దర్శకుడు అప్రమత్తుడై ఈ ప్రయత్నాన్ని, స్వభావాన్ని ఎప్పటికప్పుడు అరికట్టకపోతే వీరంతా కింది దీపాలకు (foot lights) ఎదురుగా బారులుతీరే ప్రమాదమేర్పడి, దృశ్య సంరచన దెబ్బతింటుంది. అంతేకాదు. దృశ్యసంరచన వెనక ఉన్న పద్ధతిని, ఉద్దేశాన్ని తెలుసుకోవటం వీలుపడక, దాని ప్రభావ ఫలితము ప్రేక్షకులపైనపడి అనాలోచితంగాను, అప్రయత్నంగాను వారి అనుభవానికి వస్తుంది. కాబట్టి సంరచనవెనక ఉన్న కృషిని, పద్ధతిని,ఉద్దేశాన్ని దర్శకుడు మరుగుపరిచే ప్రయత్నంచేసి కళాత్మకంగా రూపొందించవలె.

సంరచనలో కిందిసూచనలు దర్శకునికి ఉపయోగిస్తాయి.

1. మూలాంశాలు (elements) ఏవైనా రంగచిత్రము (stage picture), అంగవిక్షేపము (gesture), సంభాషణ (dialogue), నాటక సమగ్రరూపము (The play as a whole) ఒకపద్ధతిప్రకారము సంరచన (compostion) చేయవలె.

2. సంరచనలోని కృషి, ప్రయత్నము (attempt) బహిర్గతమా కారాదు.

3. సంరచన ఎట్టిసందర్భంలోనూ ప్రదర్శనానుభూతికి, ప్రేక్షకపరానుభూతికి (audience empathy) అపశ్రుతి కల్పించరాదు.

ఇట్లా చేయటంవల్ల, సంరచన సుందరంగాను, ఆకర్షణీయంగాను ఉంటుంది. అది సరళంగాను, అర్థరహితమైన వైరుధ్యాలు లేకుండాను ఉంటేనే సాధ్యమవుతుంది. రంగాలంకరణలోను, రంగదీపనలోను శక్తిమంతాలైన వర్ణాలే వాడవలె. సహజత్వము కలిగిన వాస్తవికశైలి గల నాటకాలలోను, ప్రహసనాలలోను (Ferces), మెలోడ్రామా (Melodrama) లోను సంరచన సుందరంగా ఉండటం అభ్యంతరకరంగా ఉంటుంది.

ఏదైనా క్రమపద్ధతిలో దృశ్యసంరచన జరిగినప్పుడు అది దర్శకుని భావనాశక్తిని, నటీనటుల పాత్రోచిత భావప్రకటనలను ప్రేక్షకులు సక్రమంగా గ్రహించి పరానుభూతినిపొంది, నాటకము రససిద్ధిని సాధించేటందుకు దోహదము చేయగలదు.

6 | రంగస్థలము
(Stage)

రూపభేదాలు

రంగస్థలమనేకవిధాలుగా పరిణామముచెందింది. ప్రస్తుతముఎక్కువగా వాడుకలోఉన్నది (Proscenium Stage) రంగద్వారంగల రంగస్థలము. ఈ రకపు రంగస్థలంమీదిప్రయోగాన్ని దృష్టిలోఉంచుకొనే దర్శకత్వంలోని ప్రయోగపద్ధతులు మొదలైనవన్నీ వివరింపబడుతున్నాయి. అయితే, ఉన్న స్థలాన్నిబట్టి, అవసరాలనుబట్టి, ఇతరవిధాలైన రంగస్థలాలలోకూడా నాటక ప్రదర్శన ఏర్పాటుచేసుకోవచ్చు. రంగస్థల రూపంలోనిభేదాలనుబట్టి అభినయా- వరణ – ఆకారము, వైశాల్యము, పరిధి భేదాలతో రూపొందుతాయి. ఈ వైవిధ్యాన్నిబట్టి ప్రయోగపద్ధతులు, రంగస్థల పరికరాలు, రంగసజ్జీకరణ (Set Construction), దీపనము (Lighting), వస్త్రప్రయోగము, నటీనటుల కదలికలు, సంరచన మొదలైనవన్నీ మార్పుచెందుతాయి.

ఇప్పుడు పలురకాలైన రంగస్థలాలను గురించిన స్థూలవివరణ.

1. రంగద్వారరంగస్థలము (Proscenium Stage)

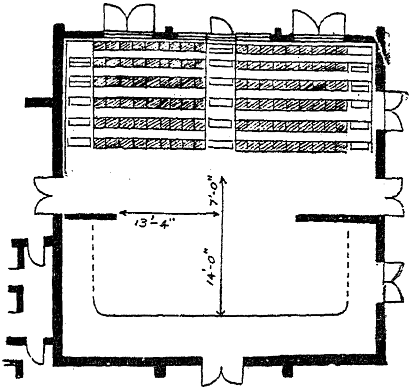
మూడువైపుల మూసివేయబడి, నాలుగవవైపునఉన్న చట్రంద్వారా ప్రేక్షకులు నాటకదృశ్యాన్ని చూడటానికి అనుకూలంగా ఉండేరంగస్థలము. ఫ్రేముకట్టినబొమ్మను ఎట్లాచూస్తామో అట్లాగాచూసే అవకాశంకలదికనుక దీనిని (Picture frame stage) అనికూడా అంటారు.

2. వేదికారంగస్థలము (Platform Stage)

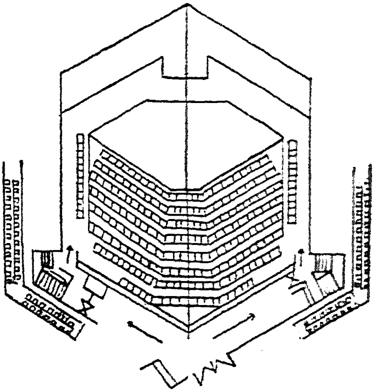
వేదికపై అమర్చిన రంగస్థలము. మూడు వైపుల ప్రేక్షకులు కూర్చుండి రంగదృశ్యాన్ని చూసే ఆనుకూల్యంగల రంగస్థలము.

3. చొచ్చుకొనివచ్చే రంగస్థలము (Thrust Stage)

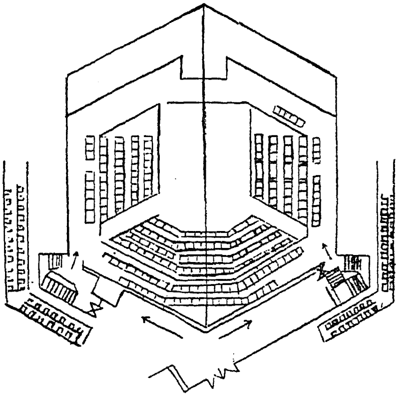
వేదికారంగస్థలంవలెనే రంగస్థలం మూడువైపులనుంచి రంగస్థల దృశ్యము ప్రేక్షకులకు కనిపిస్తుంది.



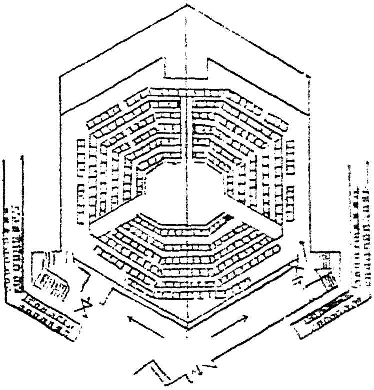
(i) రంగద్వార రంగస్థలము



(ii) వేదికా రంగస్థలము



(iii) చొచ్చుకొనివచ్చే రంగస్థలము



(iv) వృత్తరంగస్థలము

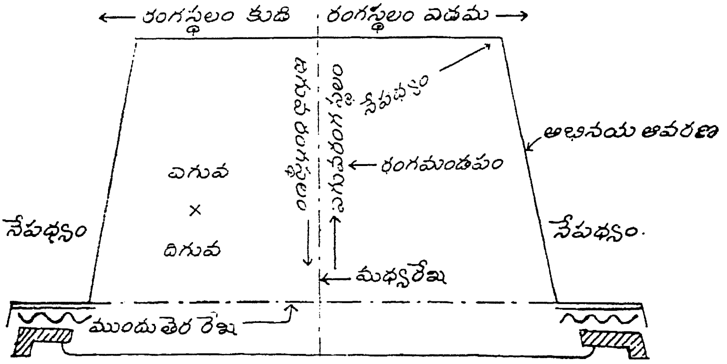
పటము 6. రంగస్థల రూపభేదాలు (Types of Stage)

4. ప్రేక్షకులమధ్య రంగస్థలము లేదా వృత్తరంగస్థలము
(Arena Stage or Theatre-in-the Round)

ప్రేక్షకులు చుట్టూఉండి మధ్యఉండే రంగస్థలము. ఇందువల్ల ప్రేక్షకులకు నటీనటులకుమధ్య సాన్నిహిత్యమెక్కువ అవుతుంది. ఈరకం రంగస్థలంమీదజరిగే ప్రయోగాలలో రంగసజ్జీకరణ, రంగాలంకరణ చాలా తక్కువగా ఉంటాయి. నటీనటుల ప్రవేశనిష్క్రమణాలు ప్రేక్షకులమధ్యనుంచే జరుగుతాయి. వారి కదలికలు సాంప్రదాయికంగా వస్తున్న పద్ధతిలోగాక అన్ని వైపులకు జరగవలె. రంగపరికరాలు తక్కువగా ఉండవలె. దీపనంకూడా విభిన్నంగాఉంటుంది.

రంగస్థలభాగాలు (Stage Parts)

ప్రేక్షకులు నాటకాన్ని చూసే ద్వారము రంగ ముఖద్వారమనీ, ఇది తప్ప తక్కిన మూడు పక్కల మూసి ఉంటుందనీ, నాటకము జరిగే ప్రదేశాన్ని రంగస్థలము (stage) అంటారనీ, నటులు తిరుగాడుతూ కనిపించే భాగాన్ని

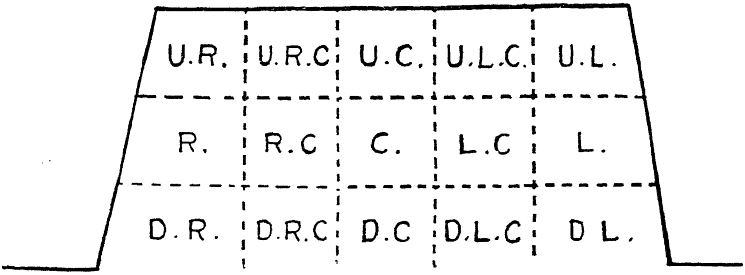


పటము 7. రంగస్థల భాగాలు (Stage Parts)

యావరణ (acting area) అంటారనీ, కనిపించని భాగాన్ని నేపథ్యము tage) అంటారనీ నటవిద్యార్థి తెలుసుకోవలె. దర్శకత్వంలోని సూచన లల కుడి ఎడమల ప్రస్తావన వచ్చినప్పుడు అవి నటుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నప్పుడు, ఆ నటునికి కుడి ఎడమలని (stage left and right) గమనించవలె. రంగస్థలంమీది వివిధభాగాలు పై బొమ్మలో చూపించబడినవి.

రంగస్థల భూగోళము (Stage Geography)

అభినయానికి అనుకూలంగా దర్శకత్వంలో చేసే సూచనల నిమిత్తము అభినయావరణ భాగాలుగా విభజింపబడుతుంది. ఈ సూచనల ఆధారంతో ఈ విభజన ప్రాతిపదికమీదనే 'ప్రదర్శన ప్రతి' తయారుచేయబడుతుంది. రంగస్థలం మధ్యగా ఎగువనుంచి దిగువకు ఒక ఊహారేఖ గీసుకొంటే అది రంగస్థలాన్ని కుడి ఎడమలుగా విభజిస్తుంది. దీన్ని మధ్యరేఖ (Centre line) అంటారు. అట్లాగే ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా ఉండే భాగాన్ని దిగువ (Down) అనీ, దూరంగా ఉండే భాగాన్ని ఎగువ అనీ (Up) అంటారు. రంగస్థల విభజన కింది బొమ్మలో చూపబడింది.



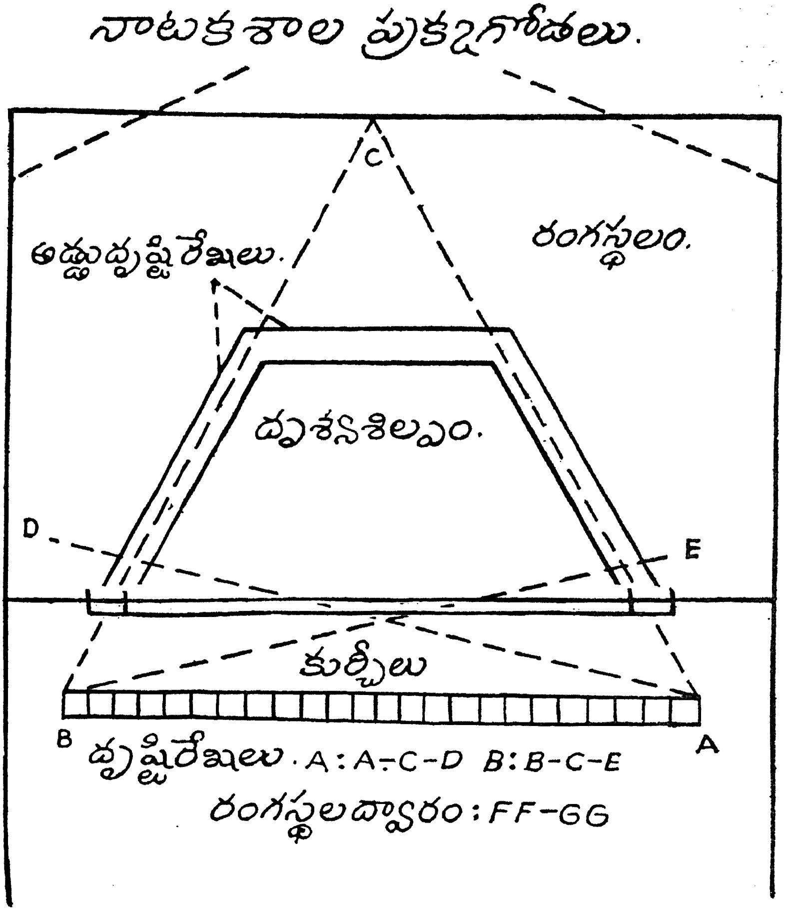
పటము 8. రంగస్థల భూగోళము

D= దిగువ, **U**= ఎగువ. **R**= కుడి. **L**= ఎడమ. **C**= మధ్య.

7 | ప్రయోగ ప్రతి
(Production Script)

నాటకం ఎన్నిక, నాటక విశ్లేషణము, అంతరార్థవిశదీకరణ, సంరచన మొదలైన అంశాలన్నీ సంతృప్తికరంగా పూర్తిచేసిన తరవాత దర్శకుని బాధ్యత ప్రదర్శనప్రతి తయారుచేయటం. సంరచనా విధానాలు నిర్ణయమైన తరవాత నాటకానికి అనుకూలంగా రంగస్థలాలంకరణ రూపొందించవలె. ఆ తరవాత ప్రవేశ నిష్క్రమణ ద్వారాల స్థానాలు నిర్ణయించవలె. రంగస్థలంమీద ఉపయోగించే పరికరాలు (కుర్చీలు, బల్లలు వగైరా) – ఏవి ఏ దృశ్యంలో ఏయే స్థానాలలో ఉండవలెనో కాగితంమీద వివరించవలె. దీనిని గ్రౌండ్ ప్లాన్ (Ground Plan) అంటారు. ఇది స్కేలు ప్రకారము గీసుకోవటంవల్ల, వస్తువుకు, వస్తువుకు మధ్య ఎంత ఖాళీ ఉండేదీ, నటునికి ఎంత అభినయావరణ పరిధి ఉండేది స్పష్టంగా తెలుస్తుంది. దీనినిబట్టి కదలికలు (movements), పాత్రసమ్మేళనము రూపొందించటం వీలవుతుంది. రంగస్థలంమీద పనిచేసే సాంకేతిక సహాయకులకు వీలుగా ఉండేనిమిత్తము ఈ ప్లాన్ పెద్దదిగా ఉండవలె. అంతేగాక అన్ని వివరాలు గుర్తుపెట్టుకొనే సౌలభ్యం దృష్ట్యాకూడా ఈ ప్లాన్ ఎంత పెద్దదిగా ఉంటే అంత మంచిది. దీనికి స్కేలు – అడుగుకు అంగుళంగాని, రంగస్థలము చిన్నదైతే అడుగుకు ½ అంగుళంగాని పెట్టుకోవచ్చు. అవసరాన్నిబట్టి చిన్నప్లాన్‌లు తయారుచేసి రంగ నిర్వాహకునికి, (Stage Manager) అతని సహాయకులకు ఇవ్వవచ్చు.

ఈ విధంగా గ్రౌండ్ ప్లాన్ తయారుచేసేటప్పుడు, దర్శకుడు తాను చేసిన దృశ్య సంరచన, రంగ కార్యకలాపాలు, నటీనటుల ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు, ఇతర-స్థల నిర్దేశాలు, రంగసజ్జ విభిన్నస్థానాలలో ఉన్న ప్రేక్షకు లందరికీ కనిపించేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె. ప్రేక్షకుల దృష్టికి అగుపడకుండా ఉండవలసిన వాటిని మరుగు పరచుకోవలె. దీనికి వివిధ ప్రేక్షక స్థానాలనుంచి



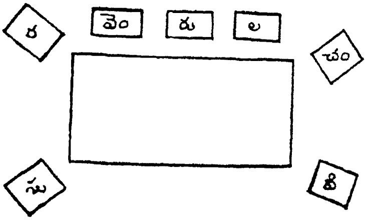
పటము 9. క్షైతిజదృష్టిరేఖలు (Horizontal Sight Lines)

క్షైతిజదృష్టిరేఖలు (horizontal sight lines), ఉదగ్ర దృష్టిరేఖలు (vertical sight lines) గురిచూసుకొని ప్లాను (plan)ను స్థిరపరచుకోవలె.

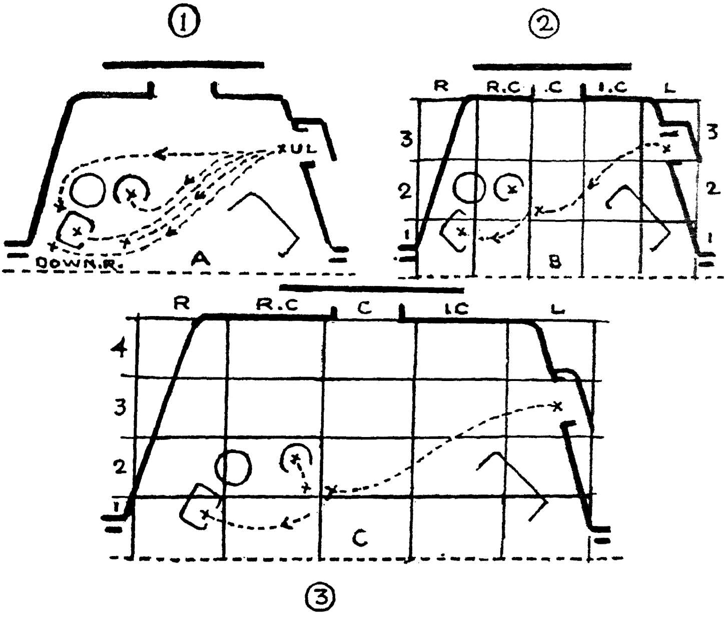
ప్రదర్శన ప్రతిలో ప్రతిరంగదృశ్యానికీ ఒకప్లాను ఈరకంగా తయారుచేసినది జోడించవలె. దర్శకుడు రంగచలనము, దృశ్య సమ్మేళనము వగైరాలు ముందుగానే ఊహించి సిద్ధము చేసుకొన్నప్పటికీ, అవి ప్రదర్శన ప్రతిలో ఎట్లాచేర్చి, కూర్చుకోవలెనో చర్చించుకొందాము. అభినయావరణ విభాగాలు ఎట్లాచేసుకొంటారో కిందటి అధ్యాయంలోవివరింపబడింది. ఆ విభాగాలు ఆధారంగానే సూచనలన్నీ వ్రాయవలె. ఈ సూచనలు మరింత చక్కగా పాటించవలెనంటే రంగస్థల పరికరాలు స్కేలుప్రకారము సరిఅయిన స్థానాలలో రంగస్థలంమీద పూర్వాభ్యాసము (rehearsals) జరుగుతున్నప్పుడు కూడా అమర్చవలె.

ప్రయోగ ప్రతిని తయారు చేసేటప్పుడు, నాటకప్రతి ఒకపక్కనూ, తెల్లకాగితము మరొకపక్కనూ ఉండేటట్లు పుస్తకము తయారుచేసుకొని, తన సూచనలన్నీ దర్శకుడు వీలైనంతవరకూ ఖాళీగాఉన్న తెల్లకాగితంమీద వ్రాసుకోవలె. ఈ ప్రయోగప్రతి కుడివైపున, నాటకప్రతిపాఠము ఎడమ వైపున ఉండవలె.

ప్రయోగప్రతిలో ఏ సంభాషణ జరుపుతున్నప్పుడు ఏపాత్ర ఎక్కడ ఉండవలెనో పాత్రలు ఎటుపక్క ఎందరు ఉండవలెనో, కదలికలు ఎట్లా ఉంటవో, వ్యక్తిగత కార్యకలాపాలు ఏమేమి ఉంటవో స్థూలంగా నిర్ణయించుకొని ముందు పెనిసిల్‌తో వ్రాసుకోవలె. పూర్వాభ్యాసము (rehearsals) జరుగుతున్నకొద్దీ, మార్పులు చేర్పులు వచ్చి, చివరకు ఏఏ కదలికలు ఎట్లాజరుగుతాయో, ఏసంభాషణలో ఏపాత్రఏస్థానంలో ఉంటుందో, ఏకార్యకలాపము జరుగుతుందో, దృశ్యసమ్మేళనము ఎట్లా రూపొందుతుందో పూర్తిగా నిర్ణయమౌతుంది. అప్పుడు అది సిరాతో వ్రాసుకోవచ్చు. అట్లాగే ముందు ప్రవేశించవలసిన పాత్రలు సంసిద్ధంగా ఉండేటందుకు, ఎఫెక్ట్సుకు, తెరపడడం మొదలైన వాటికి హెచ్చరికలు చేసేటందుకు వాటిస్థానాలు ప్రయోగప్రతిలో వ్రాసుకోవలె. ప్రతి దశ్యానికి ముందు దానిలో కావలసిన నటీనటుల వ్యక్తిగత సామగ్రి (hand props), దుస్తులు మొదలైన అంశాలు, ప్రదీపనకు సూచనలు ప్రయోగ ప్రతిలోనే వ్రాసుకోవలె.



పటము 10.



పటము 11. రంగచలన నిర్దేశము

(Methods of Plotting Stage-Movement)

కదలికలు ప్రయోగప్రతిలో వ్రాసుకొనేటప్పుడు అవి వివరంగా, నిర్దిష్టంగా నటీనటులకు తెలియజెప్పేటందుకు అభినయావరణను మరింత సూక్ష్మంగా విభజించటం అవసరమని తెలుసుకొన్నాము. కదలికలు ప్రయోగ ప్రతిలో వ్రాసేముందు దర్శకుడు తన భావనాశక్తిని బాగా వినియోగించవలె. కదలికలు రూపొందించటం చదరంగంపెత్తులోవలెనే ముందుజాగ్రత్తతో తర్వాతి కదలికలకు అనుకూలంగా చేయవలె. సన్నివేశం నడకను బట్టీ, పాత్ర ప్రవేశ నిష్క్రమణాలనుబట్టీ, నటీనటుల సంఖ్యనుబట్టీ, దృశ్య సమ్మేళనాన్నిబట్టీ కదలికలు ఏర్పరచుకోవలె. కదలికలను గురించి ప్రత్యేకంగా తర్వాతి అధ్యాయంలో వివరంగా ముచ్చటింప బడుతుంది. ప్రయోగప్రతిలో కదలికలు వ్రాయటం నిర్దిష్టతకొరకు మాత్రమే అని గమనించవలె. పాత్రల స్థానాలు వారు కూర్చుండే కుర్చీలమీద, వారి పొడి అక్షరాలు వ్రాయటంద్వారా బొమ్మలో చూపినట్లు (చూ. పటము 10) సూచించవచ్చు.

11వ పటంలోఉన్న 20 అభినయావరణ విభాగాలు ఉంటే ఉదాహరణకు UL లో ఉన్ననటుడు DR (down right)కు క్రాస్‌చేస్తాడు అని ప్రయోగప్రతిలో వ్రాస్తే 11-1 బొమ్మలోఉన్న ఏదోఒక మార్గాన్ని అనుసరించవచ్చు. అట్లాగాక బొమ్మలోని 20 విభాగాలు అనుసరించినప్పుడు మరింత నిర్దిష్టంగా 'UL 3 నుంచి DR 1 లోని కుర్చీవద్దకు LC 3, CRC' ల ద్వారా అని సూచించవచ్చు. 11–2 బొమ్మలో ఉన్న 15 విభాగాలు ఈ నిర్దుష్టతను సాధించలేవు.

రంగదర్శక సూచనలు

ఇవి నాలుగు రకాలు—

1. కదలికలు
2. ఉద్వేగసూచనలు
3. కార్యకలాపసూచనలు
4. సంభాషణల స్థాయి, విరామాలను గురించిన సూచనలు.

ఈ సూచనలన్నింటికి ప్రయోగప్రతిలో స్థానముండితీరవలె.

8 | రంగస్థల గతివిన్యాసము (Stage Movement)

కదలికలు

పక్క పాత్రల భావోద్వేగ ప్రభావంవల్లగాని, నాటక కథావసరంవల్ల గాని, లేదా స్వీయ భావోద్వేగాల ఫలితంవల్లగాని, నాటకంలోని పాత్రల కదలికలు బాహ్యంగా ప్రకటితాలవుతాయి. ప్రతి సన్నివేశంలోను, కదలికలు అవసర మయ్యే కారణాలు ఎన్నో ఉంటాయి. ఈ రంగస్థల గతివిన్యాసంవల్లనే ప్రేక్షకులకు జడత్వంతో కూడిన పాత్రలవల్ల కలిగే విసుగుదల పోతుంది. అందుచేత దర్శకుడు రంగస్థల గతివిన్యాసం విషయంలో ఎంతోశ్రద్ధ, కృషి చూపవలసిన అవసర ముంటుంది.

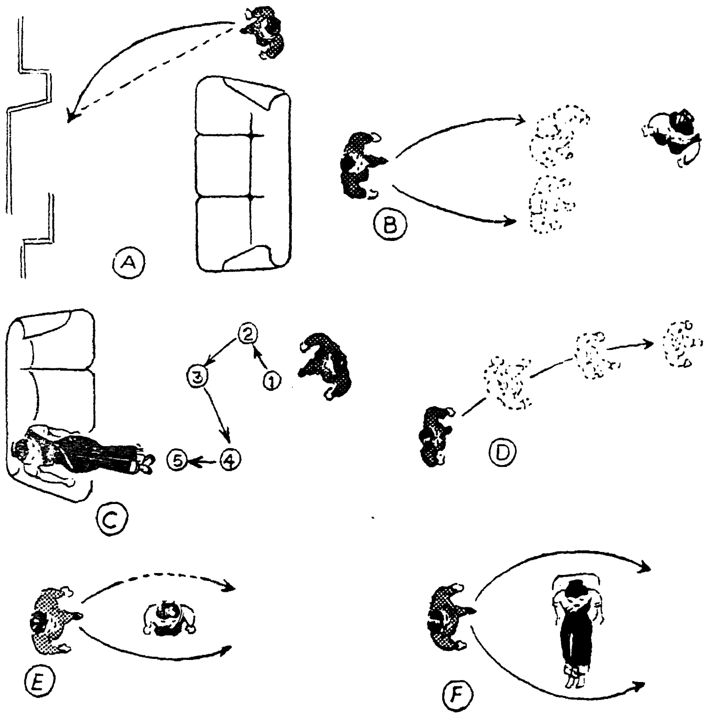
కదలికలో పలురకాలు

ప్రతి కదలికకూ, దానివెనక ఒక సహజకారణము ఉండి ఉండవలె. ఆ కారణ మాధారంగా సృష్టింపబడిన కదలిక సహజత్వాన్ని, దానివెనక ఉన్న కారణము ప్రేక్షకులకు స్ఫురించేటట్లు రూపొందించవలె.

ఉదాహరణకు : ఎదుటిపాత్ర మీదగాని, వస్తువుమీద గాని అనిష్టత కలిగినప్పుడు, కదలిక ఆ వస్తువునుంచిగాని, ఆ పాత్రనుంచిగాని దూరంగా అనగా వెనకకు రూపొందటం సహజము. ఈ కదలికయొక్క వేగము, దాని వెనక ఉన్న కారణంయొక్క శక్తి తీవ్రతనుబట్టి కూడా ఉంటుంది అనేది స్పష్టమైన సత్యము.

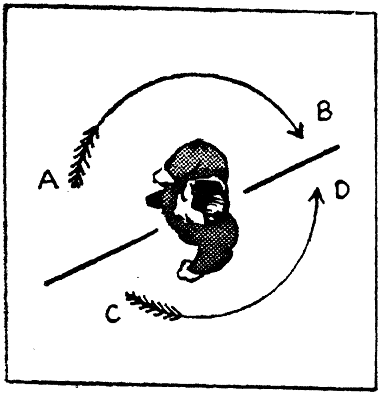
సమగతి విన్యాసాలు (Straight Movements)

కదలికలవెనక ఉండే కారణాలు శక్తిమంతాలు, సరళాలు (simple) అయినప్పుడు—కదలికలు సమగతిలో ఉంటాయి. శక్తిమంతాలైన కారణాలవల్ల రూపొందే కదలికలు ఎక్కువ నాటకీయతను కలిగిస్తాయి. కాబట్టి వీటిని అతి ముఖ్యమైన సన్నివేశాల నిర్వహణకు పొదుపుగా ఉపయోగించవలె. నాటకీయత



పటము 12. గతివిన్యాసము

వివరణ : A–సమగతి,వక్రగతి విన్యాసాలు, B–రంగస్థలం ఎగువదిగువ వంపులు, C–పార్శ్వగతి విన్యాసాలు, D–ఎగువ రంగం వంపు, E,F-ఎగువ దిగువలలో క్రాస్ గతివిన్యాసము, E–నిలుచున్న వ్యక్తిని దాటివెళ్ళడం, F–కూర్చున్నవ్యక్తిని దాటివెళ్ళడం.



పటము 13. ఎగువ దిగువలకు తిరగడం

ఎక్కువైనప్పుడు సహజత్వము తగ్గుతుందనే సత్యాన్ని మరవరాదు (చూ. పటము 12).

వక్రగతి విన్యాసాలు (Curved Movements)

రెండు స్థిరకేంద్రాలమధ్య ఉండే తక్కువదూరము, తిన్నని గీత అయినప్పటికీ-పరిశీలిస్తే నిత్యజీవితంలో మనము తిన్నగా ఉండే మార్గంలో కదలటానికి ఎక్కువగా ఇష్టపడము. ఉదాహరణకు: ఖాళీపొలాలలోనో, మైదానం లోనో పరిశీలిస్తే, కాలిబాట ఎప్పుడూ వంకరటింకరగా ఉంటుందేతప్ప తిన్నగా ఉండదు. మనోభావాలు స్థిరమైనవీ శక్తిమంతమైనవీ కానప్పుడు- వంపుగా నడవటం పరిపాటి. ఒకటికన్న ఎక్కువ భావ సంబంధాలు కలిగి ఉన్నప్పుడు వంకరటింకర కదలికలే ఉంటాయి (చూ. పటము 12).

ఒక మనిషి గాలికోసము కిటికీదగ్గరకు వెళ్లినప్పుడు, సరాసరి నడిచి వెళ్లే సావకాశము ఉన్నప్పటికీ, సోఫా తగలకుండా వెళ్ళే ఉద్దేశంతో వంపు తిరుగుతాడు. కాని చాలాకాలంకిందట కలసిన స్నేహితుని కంఠస్వరము కిటికీలో నుంచి వినిపించినప్పుడు ఏ వంకరా తిరగకుండా సోఫానూ, అది ఉన్న స్థానాన్ని విస్మరించి సరాసరి కిటికీవద్దకు వెడతాడు. వంపుకదలికలలో రెండు సదుపాయాలు (advantages) ఉంటాయి.

1. అవి సమగతి (straight) కదలికలకన్నా చూడముచ్చటగా ఉంటాయి.

2. అవసరమైన వంపుమార్గాన్ని అనుసరించటంవల్ల, ఆ కదలిక చివర, నటుడు తాను అవసరమైన కోణంలో ఆ కదలిక పూర్తి చేసుకొనే అవకాశము లభిస్తుంది. అట్లాగాక, శక్తిమంతమైన కారణం ఫలితంగా, తిన్నగా కదలిక రూపొందించుకోవలసి వచ్చినప్పటికీ, ఆ కారణానికి విరుద్ధంగా తాను చివరకు తిరగవలసివస్తుంది. రంగస్థలం ఎగువకు, వక్రగతివిన్యాసంవల్ల నటుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండేటట్లు రూపొందించే ఆ కదలిక నటునికి వీలుగా ఉంటుంది. ముఖ్యంగా నటునికి ఈ చలనంతోపాటు సంభాషణకూడా కలిసి ఉన్నప్పుడు, సంభాషణ చివరిభాగము (సాధారణంగా ముఖ్యభాగము) ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండటంవల్ల స్పష్టంగా వినబడటమేకాక నటుని ముఖంలో ప్రకటితాలైన భావాలు ప్రేక్షకులు చూడగలిగే అవకాశంకూడా సాధ్యమై, నాటక రససిద్ధికి ఎంతో తోడ్పడుతుంది.

పార్శ్వగతి విన్యాసాలు (Sidewise Movement)

పక్క పాత్రలతోడి సంబంధంవల్ల పాత్ర దగ్గరగా రావటం, లేక దూరంగా జరగటం సంభవిస్తుంది. ఈ సంబంధం స్పష్టంగా లేనప్పుడు పాత్ర పక్కపాత్రను చుట్టటం జరుగుతుంది. పూర్తి వలయాకారమైన (circular) కదలికలు రంగస్థలంమీద అరుదు. చిన్న వంపులు (small arcs) వంటి కదలికలు, ఒకటిరెండు అడుగులకు పరిమితమయ్యేవి. సాధారణంగా ఉంటాయి. ఇట్లాంటి కదలికలు సందేహాన్నీ, అనిశ్చితత్వాన్నీ వ్యక్తపరుస్తాయి. అంతేగాక, సాంకేతికంగా దృశ్యం కాలవ్యవధి ఎక్కువై, చలనానికి పరిధి తక్కువైనప్పుడు కూడా ఈ పార్శ్వగతిచలనాలు ఉపయోగింపబడతాయి.

198వ పేజీలోనిబొమ్మలో (చూ.పటము 12 c) ప్రియురాలు D.R స్థానంలోఉన్న సోఫామీద కూర్చుండిఉండగా ప్రియుడు దగ్గరకు వచ్చి మధుర భాషణలు చెయ్యవలె. ప్రియునిపైన ప్రియురాలి ఆకర్షణశక్తి ఎక్కువగా ఉంటుంది. కొంత సంకోచము ఉన్నా, ప్రియురాలికి దగ్గరగా చేరవలెననే ఆతురత ఉంటుంది. కాని అతడు దృశ్యంలో రంగస్థలంమీద మూడడుగుల దూరంలో మాత్రమే ఉన్నాడు. ఒక్కొక్క అడుగు, ఒకదానివెంట మరొకటి వేసుకొంటూపోతే దృశ్యపోషణకు వైవిధ్య నిరూపణ చాలదు. కాబట్టి, మొదటి చలనభాగంగా ఒకఅడుగు ముందుకువేస్తాడు. ఇప్పుడు మిగిలిన రెండడుగుల దూరము తగ్గకుండా, చలనము ఆగకుండా ఉండేటందుకు– రెండవ చలనభాగంగా వక్రంగా రంగస్థలం ఎగువ (up stage) వైపునకు రెండడుగులు వేస్తాడు. ఆ తర్వాత ఒక అడుగు ముందుకు, ఆ తరవాత తిరిగి రెండు వంపుటడుగులు రంగస్థలం దిగువకు (down stage) వేయటంతో నాలుగు చలనవిభాగాలు రూపొందుతాయి. అయిదవ అడుగుతో ప్రియుడు ప్రియురాలి దగ్గరగా వస్తాడు.

ఈ రకంగతివిన్యాసంవల్ల, వైవిధ్యము, పాత్రయొక్క మనఃస్థితి ప్రకటించటం, అదనంగా రెండు గతివిన్యాసవిశేషాలు రూపొందించటం, సాధ్యమౌతాయి. ప్రియుడు రంగస్థలం ఎగువకు కదలిక (upstage movement) తీసుకొన్నప్పుడు– ముఖ్య సంభాషణ ఏదైనా ఉంటే ప్రియురాలిపైన అవసరమైన ప్రేక్షకదృష్టి సమీకరణ సాధ్యమవుతుంది.

గతివిన్యాసంయొక్క ప్రాధాన్యము, శక్తి
(Emphasis and Strength in Movement)

శక్తి, ప్రాధాన్యము సర్వసాధారణంగా కలిసిఉంటాయి. కాని, అవి విభిన్నాలైనవి. ఒకే పాత్ర శక్తిలోపించి బలహీనమైనప్పటికీ, ప్రాధాన్యము (emphasis) కలిగి ఉంటవచ్చు.

అట్లాగే వివిధ చలనరూపాలలో చలనంయొక్క శక్తి, ప్రాధాన్యము విభిన్నంగా ఉండవచ్చు. ప్రతి చలనంలోను అంతర్గతమైన ఇతర కారణాలవల్ల చలనంయొక్క స్వభావాన్ని మార్చివేసే అవకాశము ఉంటుంది. కిందనుంచి పైకి (ఎత్తుకు) ఉండే చలనము - శక్తి, ప్రాధాన్యముగలది. కాని ఆ చలనమున్న నటుడు - ప్రేక్షకులకు వెనుదిరిగి ఉన్నప్పుడు - ఆ చలనంతాలూకు శక్తి, ప్రాధాన్యమూ రెండూ దెబ్బతింటాయి. ఇట్లాంటి విరుద్ధఫలితాలు ఎట్లా రూపొందుతాయో, ఎక్కువభాగము అనుభవంమీదనే తెలుస్తుంది. కాని శాస్త్రీయంగా, వివిధరకాలైన చలనాలూ, వాటిశక్తి తీవ్రతలూ తెలుసుకోవచ్చు.

ప్రాధాన్యము (Emphasis)

పాత్రయొక్క ప్రతి చలనమూ, ఆ పాత్రకు కొంత ప్రాధాన్యాన్ని తెచ్చిపెడుతుంది. చిన్న కదలికలకన్నా పెద్ద కదలికలు ఈ ఫలితాన్ని ఎక్కువగా సాధించగలవు. ఈ ఫలితాన్ని వైవిధ్యము మరింత తీవ్రతరము చేస్తుంది. ఉదా :

1. ఉన్నస్థానంకన్న ఎక్కువ ఎత్తుకు కదలిక,

2. కాంతి తక్కువగాఉన్న ప్రదేశంనుంచి కాంతి ఎక్కువగాఉన్న ప్రదేశానికి కదలిక,

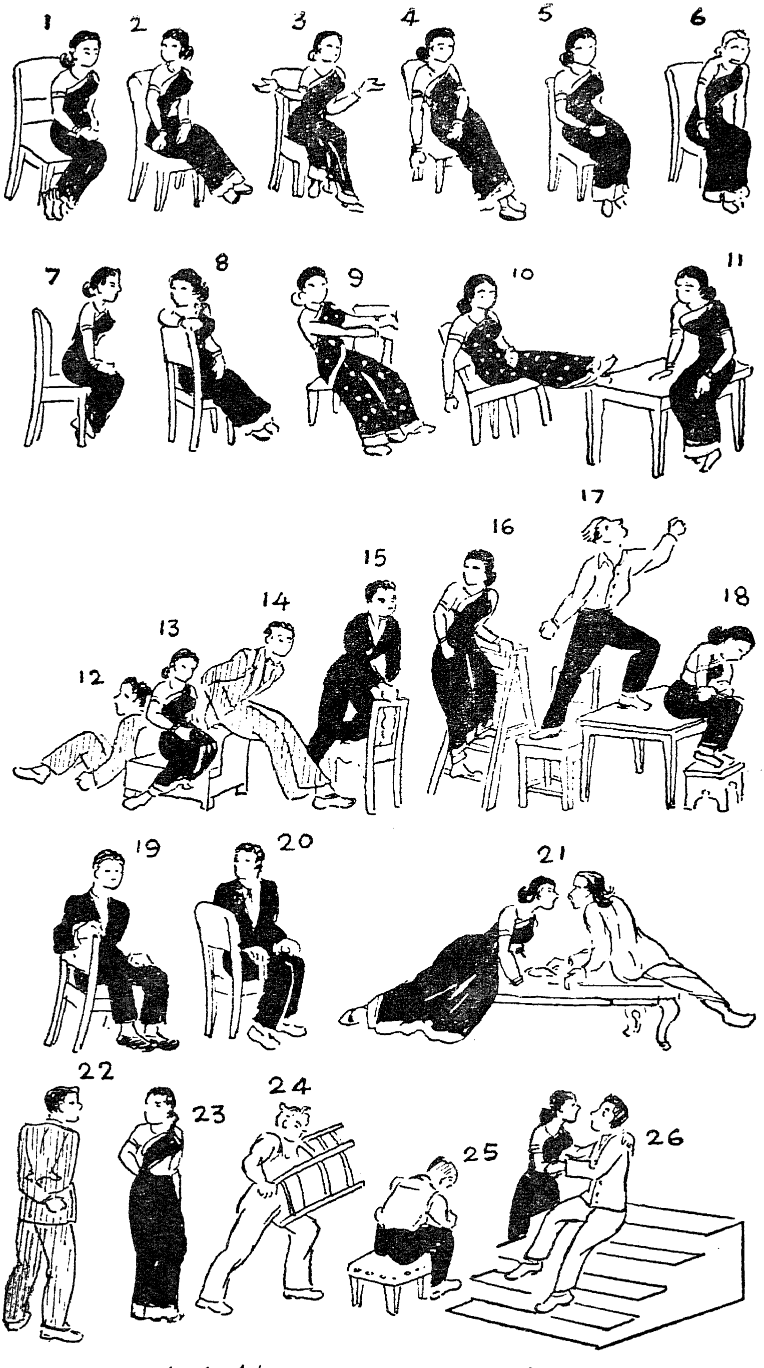
3. రంగస్థలంమీద తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశంనుంచి, ఎక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశానికి కదలిక. ఉదా: UL నుంచి DC కి.

4. భంగిమలో మార్పు,

5. కోణంలో మార్పు (చూ. పటము 14.)

శక్తి (Strength)

ముందుకువెళ్ళే చలనము (aggressive) శక్తిని, వెనుతిరగడం (backword) శక్తిహీనతను సూచిస్తాయి. వంపుచలనాలు, సరాసరి చలనాల



పటము 14. భంగిమలు-వైవిధ్యము, తీవ్రత.
21, 26-పాత్ర సమ్మేళనాలు; తక్కినవి భంగిమలు.

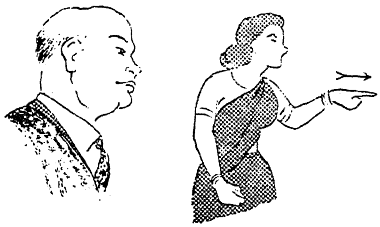
కన్నా శక్తిహీనమైనవి. వంపు ఎక్కువైనకొద్దీ, శక్తిహీనత ఎక్కువై, కదలిక లోని శక్తి ప్రకటన తగ్గిపోతుంది.

1. ఎడమనుంచి కుడివైపునకు, 2. ఎత్తు తక్కువనుంచి ఎక్కువకు ఉండే చలనాలు శక్తిమంతాలే అయినా, వాటిశక్తి ఇతర పరిస్థితులమీద కూడా ఆధారపడి ఉంటుందని మరవకూడదు.

కదలికలలోని శక్తి కేవలము వాటివల్లనే, మంచిగాని, చెడుగాని సూచించలేవు, ఆ కదలికలు, ఉపయోగించే పాత్రల సహజ-అంతర్గత స్వభావ లక్షణాలకు సముచితంగా ఉండవలె.

గతివిన్యాసంలోముగింపుదశలు (Movement Endings)

కేవలము చలనంవల్లనేగాక, ఆ ప్రత్యేక చలనంయొక్క ముగింపు మీద- దాని శక్తి ప్రాధాన్యాలు ఆధారపడి ఉంటాయి. ఒక పాత్ర కూర్చున్నప్పుడు, ఆ కదలిక ఎత్తునుంచి దిగువకు జరిగే కదలికఅవటంవల్ల బలహీనమైన కదలిక అయినప్పటికీ, కూర్చున్న తరవాత నిటారుగా సర్దుకోవటం ద్వారా, ఆ కదలికను ముగించినప్పుడు ఆ పాత్ర లేచినిలుచున్నంత శక్తినీ, ప్రాధాన్యాన్నీ సాధించగలుగుతుంది (చూ. పటము 15). అట్లాగే, శక్తిమంతమైన కదలిక ముగింపులో శక్తిహీనమైతే అది శక్తిహీనతనే సూచిస్తుంది. కాబట్టి ప్రతికదలికకూ ముగింపు అతిముఖ్యమైనది. అనిశ్చితాలైన (doubtful) ముగింపులు శక్తిహీనమైనవి. ముగింపులోని ఒక చురుకు దానిని శక్తిమంతము చేస్తుంది. కింది కదలికల ముగింపులు శక్తి ప్రాముఖ్యతను ఎక్కువగా సాధించే అవకాశము కలిగి ఉంటాయి—



1 2

పటము 15. గతివిన్యాసంలో ముగింపు (Movement Endings)

1. చలనం చివర చిన్న మణికట్టు కదలికవంటి ఒక ప్రత్యేక విన్యాసము ప్రవేశపెట్టవలె.

2. ఈ అంగవిక్షేపము (gesture) కండర సంకోచంద్వారా (sti-ffening muscles) హఠాత్తుగా ఆపివెయ్యవలె. ఇది సూటిగాచేసే అంగ విక్షేపాలకే పనికివస్తుంది.

3. అంగవిక్షేపము చివర శబ్దము చేయవలె.

ఉదా : వేళ్లు విరవటం, బల్ల గుద్దటం.

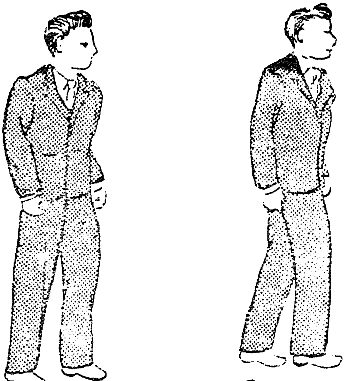
దృశ్యంలోని పాత్ర మానసికమైన శక్తితీవ్రతకు, అంగవిన్యాసం యొక్క శక్తితీవ్రతకు స్థాయి సమానంగా ఉండవలె. మిక్కిలి శక్తిమంతాలూ, మిక్కిలి శక్తిహీనాలూ అయిన అంగవిక్షేపాలు పాత్రయొక్క నిజాయితీ లేమిని (పాత్రధారి అసమర్థతను) వ్యక్తపరుస్తాయి. పాత్రశక్తికీ, అంగవిక్షేప శక్తికీ ఉండే తేడా ఎక్కువైనప్పుడు, అది హాస్యాన్ని సృష్టిస్తుంది.

గతివిన్యాస దైర్ఘ్యము (Length of Movement)

దర్శకుడు, ఒక అడుగు వేయమన్నప్పుడు-దాని అర్థము- కేవలము ఒక అడుగు మాత్రమేకాదు. ఒక అడుగువేసిన తరవాత అందులో--సహజంగా నిలిచి ఉండేటందుకు అవసరమయ్యే సర్దుబాటుకు వేసే అదనపు అరఅడుగు కూడా కలిసే ఉంటుంది. ఈ ఒక్క అడుగు కదలికలు దృశ్యసమ్మేళనంలో (grouping) మార్పు అవసరంలేక, కేవలం చిన్నచిన్న సర్దుబాట్లకు (adjust-ments) మాత్రమే ఉపయోగపడతాయి. దృశ్య సమ్మేళనంలో మార్పును సాధించగల కదలికలను క్రాస్ (cross) అంటారు. X అనేది క్రాస్‌కు సూచన. చిన్నచిన్న సర్దుబాట్లను ఈజ్ (Ease) లేదా మూవ్ (move) అంటారు.

X క్రాస్ అనే పెద్దకదలిక రంగస్థలంలో ముందుకూ, వెనకకూ, అడ్డంగానూ ఉండే అన్ని కదలికలకు వర్తిస్తుంది. రంగస్థలం ఎగువనుంచి (upstage) దిగువకు (down stage) వచ్చే సరాసరి కదలికలు అరుదు. వెన కకు అంటే దిగువనుంచి ఎగువకు (down stage to upstage) సరాసరి ఉండేవీ, వెళ్లేవీ ఉండనే ఉండవు.

సాధారణంగా క్రాస్‌లో ప్రేక్షకులకు దూరంగా ఉండే కాలు కదిలిం చటంతో ఈ చలనము ప్రారంభమవుతుంది. ఇట్లా ప్రారంభించటంవల్ల, నటుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా కదలికచివర ఉండటం జరుగుతుంది. ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా ఉండే కాలితో చలనము ప్రారంభిస్తే, తిరోముఖంగా ఉండేస్థితికి అవకాశ మెక్కువ (చూ. పటము 16). మొదటి పద్ధతివల్ల, కదలిక పూర్తిఅయ్యేసరికి మంచిస్థానంలో నటుడు ఉండటానికి ఈ కదలిక బేసిసంఖ్య అడుగులతో పూర్తి కావలె. అట్లా చేయటంవల్ల, నటుడు కొంచెంపక్కకు తిరిగి ఉండే స్థానానికి



A ఒప్పు B తప్పు

పటము 16. చలన ప్రారంభము

చేరుకొంటాడు. సంభాషణలు, కదలికతోపాటు ఉన్నప్పుడు, పూర్తిగా ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండకుండా, ఒక కోణంలో ఉండడంలో ఆనుకూల్యమెక్కువ.

పరిశీలనవల్ల, మూడు లేదా నాలుగు అడుగుల కదలికవల్ల, ప్రేక్షకాసక్తి పెరుగుతుందనే విషయము గమనించబడింది. కదలిక ఐదు అడుగులకు మించినదైతే, ప్రేక్షకాసక్తి తగ్గటమేగాక, వారికి విసుగుకూడా వస్తుంది. కాబట్టి మామూలు కదలిక (క్రాస్) మూడు అడుగులు (నిజానికి సర్దుబాటుకు అవసరమైన అదనపు అరడుగుసహా మూడున్నర అడుగులు) మించిఉంటే దృష్టి వికర్షణ (distrortion) పొందుతుంది. ఈ కదలిక తీసుకొనేపాత్ర ముఖ్యమైనది కానప్పుడు, ప్రేక్షకదృష్టి ఈ కదలికమీద కేంద్రీకృతము కానక్కర లేనప్పుడు, రససిద్ధికి ఎట్టి లోపమూ రాదు. మామూలుగా నటుడు మూడడుగుల చలనము సాధిస్తే సుమారు ఐదు ఆడుగుల కదలిక జరుగుతుంది. ఇంతకన్నా ఎక్కువ దూరము నటుడు రంగస్థలంమీద కదలవలసి వచ్చినప్పుడు ప్రదర్శన రక్తికట్టడానికి కింది పద్ధతులు అమలులో పెట్టుకోవలె.

1. క్షణికమైన విరామాలు (pauses) ఇచ్చి, మూడడుగుల కదలికలు అనేకము రూపొందించవలె.

2. లేదా, ప్రతి మూడడుగుల తరవాత, ప్రేక్షకదృష్టి ఆ పాత్ర నుంచి మరలకుండా, చిన్నచిన్న రంగస్థల కార్యకలాపము (stage business) జోడించవలె- వెనకకు తిరిగి చూడటం, సంభాషణ మొదలుపెట్టటం వంటివి.

ఇది ఎంత చిన్న కార్యకలాపమైనా ఫరవాలేదు. అప్పుడు ఆ పాత్రపైన ప్రేక్షక దృష్టిలోని ఏకాగ్రత చెడదు.

3. లేదా, ప్రతి మూడడుగుల కదలిక తరవాత పక్కపాత్ర చేత సంభాషణగానీ, ఏదో కార్యకలాపంగానీ చేయించవలె. ఇట్లాంటి సందర్భంలో ప్రేక్షకదృష్టి క్షణికంగా ఆ పక్కపాత్రలవైపు మళ్లుతుంది.

4. లేదా, అడుగు వెయ్యటంలో గమనవేగము మరీ హెచ్చించటంగానీ, మరీ తగ్గించటంగానీ చేయటంద్వారా వైవిధ్యాన్ని సాధించవలె.

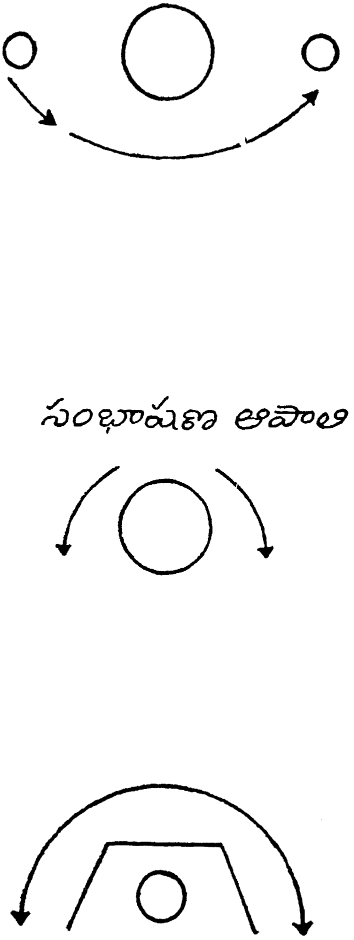
గతివిన్యాసంలో రకాలు

రంగస్థలంలో ఉండేవస్తువులు అడ్డంగా ఉండటంవల్లనేగాక, ఖాళీగా ఉన్న ప్రదేశంలోకూడా కదలికలు, ప్రేక్షకులకు దూరంగా వంపుతిరుగుతాయనేది అనుభవంలో ఉన్న విషయము. కాని నటుడు రంగస్థలంమీద మరొకనటుని దాటి వెళ్ళటంలో అనేక సమస్యలు వస్తాయి. ఈ సమస్యలు, దృశ్యసౌలభ్యం దృష్ట్యా కిందివిధంగా రూపొందించవలె–

1. స్థిరంగా ఉన్న నటుని మరొక నటుడు దాటవలసి వచ్చినప్పుడు ముందువైపునుంచి దాటిపోవచ్చు.

2. అట్లుగాక, నటుని వెనకనుంచి, ఇతర పరిస్థితులవల్ల, దాటవలసి వచ్చినప్పుడు స్థిరంగాఉన్న నటునివెనక తాను మరుగుపడినప్పుడు సంభాషణ ఆపివేసి, మరుగునుంచి వెలికివచ్చిన తరవాత తిరిగి సంభాషణ మొదలుపెట్టవలె.

3. స్థిరంగా ఉన్న నటుడు కూర్చుండి ఉన్నప్పుడు వెనకనుంచి దాటి రావటమే సరిఅయిన పద్ధతి.



పటము 17.

4. నిజాయితీ లోపించిన లక్షణాలు గల పాత్రలు, ప్రాముఖ్యంలేని పాత్రలు, రంగస్థలం ఎగువభాగం (upstage) నుంచి కదలికలు సాధించటం సముచితమైన పద్ధతి.

గతివిన్యాసంలో పద్ధతులు

గతివిన్యాసము రంగస్థలంలోని పాత్రలు ఒకచోటినుంచి మరొక చోటికి కేవలము మారటానికేగాక, దృశ్యంయొక్క అర్థాన్నీ, శైలినీ, వాతావరణాన్నీ పాత్రల స్వభావ వైచిత్రినీ చిత్రీకరించే శక్తిగలిగి ఉంటుంది. దృశ్య సమ్మేళనము (grouping) దీనికి వన్నెతెస్తుంది. దృశ్యసమ్మేళనము, చలనము ఒకదానిలో ఒకటి కలసిపోతాయి. నిజానికి ఇవి రెండూ గతివిన్యాసానికి సంబంధించినవే. దర్శకుడు నాటక సమగ్రరూపము దృష్టిలో ఉంచుకొని కళాత్మకంగా ప్రయోజనకరంగా, దృశ్యానుకూలంగా గతినిరూపణము చేయవలె.

అంగవిక్షేపము (Gesture)

చలనాన్నిగూర్చి ప్రస్తావించినప్పుడు రంగస్థలంలోని నటీనటుల కదలికలేగాక ఆ నటీనటుల అంగవిక్షేపాలు కూడా ప్రస్తావనకు వస్తాయి. నటుని అంగ, కర విక్షేపాలు, సంభాషణలోని అర్థాన్నీ అంతరార్థాన్నీ పాత్ర ప్రకృతికి అనుగుణమైన స్వభావలక్షణాలను సూచించే విధంగా రూపొందించబడవలె.

ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు

ప్రవేశ నిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు ప్రత్యేకశ్రద్ధ తీసుకోవలె. అట్లా చేయటంవల్ల, రంగచిత్రము (stage picture), రంగప్రక్రియలు (stage actions) ఆకర్షణీయంగా రూపొందుతాయి.

సాధారణంగా, ప్రతి నాటకంలోను మూడుద్వారాలు— రెండు రంగస్థలానికి ఇరుపక్కలనూ, మరొకటి రంగస్థలం ఎగువనూ— ఉంటే ప్రయోగ సౌలభ్యమేర్పడుతుంది. రంగచలనానికీ ఆకర్షణీయమైన రంగచిత్రానికీ అవసరమైన ద్వారాలు లేకపోతే చాలా ఇబ్బంది కలుగుతుంది. ప్రవేశనిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు ఈ కింది సూచనలు పాటిస్తే చక్కని ఫలితాలు సాధించవచ్చు—

1. కథాసంవిధానము పుష్టిగానూ, సూటిగానూ చెప్పేటందుకు అవసరమైనన్ని ద్వారాలు ఉండవలె.

2. అవసరానికి మించిన ద్వారాలు ఉండటం ఇబ్బంది. ఉపయోగించని ద్వారాలు ప్రేక్షకదృష్టికి వికర్షణ కలిగించి, ప్రదర్శనస్థాయిని తగ్గించే ప్రమాదము ఉంటుందని మరవరాదు.

3. ప్రతి ద్వారము దానికి అవతలగల ప్రదేశానికి సంబంధించినదై ఉన్నట్లు ప్రేక్షకులకు అర్థమయ్యేవిధంగా రూపొందించవలె. నటీనటుల సక్రమ ప్రవేశ నిష్క్రమణాలద్వారా, ఆ ప్రదేశాలను ప్రేక్షకులు అర్థముచేసుకొనేటట్లుగా ఆ కదలికలు రూపొందవలె. ఒక్కొక్కసారి, ఒకే ద్వారాన్ని అనేక ప్రదేశాలకు మార్గంగా సూచించవచ్చు. కుడికి తిరగటం, ఎడమకు తిరగటం, తిన్నగా వెళ్ళటం మొదలైన వైవిధ్యంగల చలనాలవల్ల విభిన్నప్రదేశాలు సూచించవచ్చు.

4. రంగస్థలంమీద ఏర్పరచబడిన ద్వారాలు నిజజీవితంలోను, వాస్తవిక పరిస్థితులలోను ఉండేవాటిని పోలిఉంటే, తలుపులు తెరవటంలోను, మూయటంలోను నటుడు సాధించే చలన విశేషాలవల్ల విభిన్నమైన అర్థాలను, భావోద్వేగాలను సూచించవచ్చు. దృశ్యంలోని చలనము రంగస్థలంలో ఒకేవైపున కేంద్రీకరించకుండా ప్రవేశనిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు శ్రద్ధ వహించవలె. ప్రేక్షకదృష్టి సరిఅయిన స్థానాలపైన, చలనాలపైన కేంద్రీకరించవలె.

5. ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు ప్రేక్షకులకందరికి కనిపించేటట్లు రూపొందించవలె.

6. కనీసము కొన్ని ప్రవేశద్వారాలు రంగస్థలం దిగువను ఏర్పరచవలె. ముఖ్యంగా దీర్ఘ సన్నివేశాలలోనూ, లోతు ఎక్కువగల అభినయావరణగల రంగ సజ్జీకరణలోనూ దీని ప్రాముఖ్యమెక్కువ.

7. ద్వారాలు రంగస్థలం దిగువవైపుకు తెరుచుకొనేటట్లు ఏర్పాటు చేయవలె.

8. ముందుతెరకు మరీ దగ్గరగా పక్కద్వారాలు ఏర్పాటుచేయటం తగదు.

ద్వారాలవలెనే కిటికీలు ఏర్పాటు చేసేటప్పుడు రంగచలనం దృష్ట్యా ప్రత్యేకశ్రద్ధ అవసరము. ప్రేక్షకులు కిటికీగుండా చూడవలసిన అవసరము ఉన్నప్పుడు అది రంగస్థలంఎగువనూ, నటీనటులు చూడవలసినప్పుడు పక్కనూ ఉండటం మంచిది.

9 | రంగస్థల వ్యాపారము
(Stage Business)

నాటకాన్ని రసవత్తరంగా, సజీవంగా, పుష్టికరంగా రంగస్థలంమీద రాణింపజేసేది ఆకర్షణీయంగా రూపొందించిన రంగస్థల వ్యాపారము. సంభాషణలు, ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు, కదలికలు గాక తక్కిన నటప్రక్రియలన్నింటిని కలిపి 'రంగస్థల వ్యాపారము' అంటారు.

ఉదా: పాత్ర ప్రకృతి లక్షణాలనుబట్టి, మాటాడుతూ కోటుగుండీలు తిప్పటం (ఇది కంపాన్ని సూచించవచ్చు), ఉత్తరాలు వ్రాయటం, చెక్కుల మీద సంతకాలు చెయ్యటం, కాఫీ ఫలహారాలు అందివ్వటం, పుస్తకాలూ వార్తా పత్రికలూ చదవటం, టెలిఫోను చేయడం, కనబడని వస్తువులకోసము డ్రాయర్లు వెతకటం— ఇవన్నీ రంగస్థల వ్యాపారాలే.

అంతర్గత వ్యాపారము (Inherent Business)

ఇది అనేకవిధాలు—

1. నాటక కథాసంవిధానానికి అవసరమైనవి,
2. నాటక గమనానికి అవసరమైనవి,
3. నాటక వాస్తవిక వాతావరణసృష్టికి అవసరమైనవి.

ఒక్కొక్కప్పుడు రంగస్థలంమీద అవసరమైన వస్తువు ఉపయోగించవలసిన సమయానికి, అది రంగస్థలంమీద ఒక పాత్రద్వారా చేర్చటానికి మధ్య చాలా తక్కువ వ్యవధి ఉంటుంది. అంతవరకు నాటకగమనము నిలిచిపోకుండా దర్శకుడు నేర్పుతో ఏదో ఒక వ్యాపారము ఏర్పాటుచేసుకోవలె. ఈ వ్యాపారంఏర్పాటులో కింది సూచనలు ప్రదర్శన రక్తికట్టడానికి ఎంతో తోడ్పడతాయి.

1. వస్తూపయోగంతోపాటు, రంగస్థల వ్యాపారంతో తగిన వ్యవధి కల్పించటమేగాక, కొన్ని చెణుకులుకూడా ప్రయోగించవలె.

2. వస్తూపయోగము అవసరమైనదానికంటె కొంచెంముందుగా మొదలుపెట్టి, తద్వారా రంగస్థల వ్యాపారము సృష్టించుకోవలె.

3. వస్తూపయోగంలో వ్యాపారము జోడించటంద్వారా, కాలవ్యవధి పొడిగించవలె.

4. అనవసరమైన రంగస్థల వ్యాపారము వివరాలను తగ్గించి, అవసరమైనవాటిని కూడా కుదించుకోవలె.

ఉదా : ఉత్తరము వ్రాయటంలో రెండుమూడు పంక్తులు వ్రాసి ఊరుకోవటం చాలు (పిచ్చిగీతలు గీయటం మాత్రము ఎట్టి పరిస్థితులలోను క్షంతవ్యము కాదు).

5. పెట్టెలో బట్టలు పెట్టవలసివస్తే, ఒకదాని తరవాత ఒకటి వరసగా పెట్టేబదులు, దొంతరగాచేసి ఉంచుకొని, ఒకేసారిగా పెట్టటం బాగుంటుంది. నాటకప్రతిలో రచయిత చేసే రంగస్థల వ్యాపారసూచనలన్నీ, ఒక్కొక్కసారి దృశ్యసమీకరణ దృష్ట్యా తక్కిన ఇబ్బందులదృష్ట్యా వదలివేయవలసిన అవసరము ఒక్కొక్కసారి ఏర్పడవచ్చు.

ఉదా: ఒకపాత్ర దృశ్యంలో ప్రవేశించగానే పక్కపాత్ర "రండి, కూర్చోండి" అనే సంభాషణ చెప్పవలసిఉన్నా, అట్లాగే ఆ పాత్ర కూర్చుండిపోతే నాటకగమనము కుంటువడిపోయి ప్రేక్షకులకు విసుగు కలగవచ్చు. రెండు పాత్రలూ కూర్చుండి సంభాషణలు సాగిస్తున్నందువల్లకూడా దృశ్యము నిరుత్సాహాన్ని కలిగించవచ్చు. అట్లాంటి సందర్భాలలో "రండి! కూర్చోండి!" అనే సంభాషణలోని పక్కపాత్ర తాలూకు రంగవ్యాపారసూచన విస్మరించి కూర్చోకుండా సన్నివేశము సాగించనూవచ్చు; లేదా "ఫరవాలేదు" అని అదనంగా సంభాషణ పక్కపాత్ర చేర్చుకొని సన్నివేశాన్ని యథాతథంగా కొనసాగించనూవచ్చు.

అనేక సందర్భాలలో, ఒకవస్తువును యథాలాపంగా ఉపయోగించడం ద్వారా, ప్రేక్షకుల మనసులలో ఒక ప్రత్యేకభావాన్ని కలిగించటం అనే అవసరము రావచ్చు. ఈ రంగకార్యకలాపము తరవాత సన్నివేశంలో విశదంగా బోధపడేదే అయినా, ముందుగా ఆ వస్తువు రంగస్థల వ్యాపారంవల్ల, ప్రేక్షకుల మనస్సులలో ఒక స్థానాన్ని ఆక్రమించుకొంటుంది. ఉదాహరణకు: ఖూనీకి ఉపయోగించే బాకు. ముఖ్య సన్నివేశంలో ఈ ముందురంగస్థలవ్యాపారము

ఎంతో ఉపయోగపడుతుంది; ఆ ప్రత్యేకవస్తువుకు, ఆ పాత్రలకు ఉన్న సంబంధము ప్రేక్షకుల మనస్సులకు హత్తుకుపోతుంది. దర్శకుడు మొదటిసారి ఆ వస్తువును రంగస్థల వ్యాపారంలో ప్రవేశపెట్టినప్పుడు, ప్రేక్షకులదృష్టి దానిపై పడేటట్లు దానిని రూపొందించుకోవలె.

కొన్ని సందర్భాలలో వస్తూపయోగము, దాని తాలూకు కార్య కలాపాలు, నటుడు అమలులో పెట్టనిదే సంభాషణలలోని అర్థము ప్రేక్షకులకు సుస్పష్టంగా బోధపడకపోవచ్చు. ప్రయోగంలో దర్శకుడు, సంభాషణలు వినిపించని ప్రేక్షకునికికూడా నాటక కథాసంవిధానము, పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులు ఈ వ్యాపారంవల్ల సుస్పష్టమయ్యేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె. ఆధునిక వాస్తవిక (modern realistic) నాటకాలలో కూడా రచయిత ఇచ్చే రంగస్థల వ్యాపార సూచనలు, రసవత్తరమైన నాటక ప్రదర్శనసౌలభ్యందృష్ట్యా చాలా పరిమితంగా ఉంటాయి. సూచించినవాటిలో కొన్ని సమాజపు పరిస్థితులవల్లగాని, ప్రదర్శనశాలలోని లోట్లవల్ల గాని ఆచరణయోగ్యము కాకపోవచ్చు. కాబట్టి, దర్శకుడు రంగస్థల వ్యాపారాన్ని ఎక్కువగా, తన ఊహాశక్తిద్వారా సృష్టించి, ప్రదర్శన రక్తి కట్టటానికి ప్రయత్నము చేయవలె. నాటకము రసవత్తరంగా నడవటానికి, వాస్తవిక వాతావరణసృష్టికి ఇవి ఎంతో దోహదము చేయగలవు. దర్శకుని, నటీనటుల సృజనాత్మక కళాశక్తికి, ఇవి గీటురాళ్లు. నాటకంలోని అంతర్గతభావాలు ఈ రంగస్థల వ్యాపారాలవల్లనే బహిర్గతాలవుతాయి.

1. దృశ్యానుకూల రంగస్థలవ్యాపారాలు

ఉదా: నాటకంలో ఆఫీసుదృశ్యమైతే టైపురైటరును ఒక పాత్రచేత ఉపయోగింపజేయడం; అట్లాగే వంటగది అయితే వంట ఏర్పాట్లు, బియ్యము ఏరటం, కూరలు తరగటం మొదలైనవి.

2. కాలసూచక రంగస్థలవ్యాపారాలు

ఉదయము	–	దినపత్రిక రావడం, పాలు తీసుకొనిరావడం మొదలైనవి.
వేసవి మధ్యాహ్నము	–	విసన కర్రతో విసరుకోవటం, పంకా స్విచ్చి వేయటం మొదలైనవి.
చలికాలము	–	దుప్పటి కప్పుకోవటం, కొద్దిగా వణకటం మొదలైనవి.
రాత్రి	–	దీపము వెలిగించటం, మంచము వాల్చటం మొదలైనవి.

3. పాత్రల మనఃస్థితి సూచించే రంగస్థల వ్యాపారము

పాత్రలు హుషారుగాఉండటం ఆలోచనలో ఉండటం	-	ఈలవేయటం
నీరసంగా ఉండటం	-	నిట్టూర్చటం
విషాదంగా ఉండటం	-	ముఖానికి చేతులు అడ్డు పెట్టుకోవటం, తల గోకు కోవటం.

మొదలైన కార్యక్రమాల ద్వారా ప్రకటించవచ్చు.

4. పాత్రల అంతర్గత భావప్రకటన

పూర్వపు రోజులలో పాత్రల అంతర్గత భావప్రకటన ప్రేక్షకులకు వినిపించేటట్లు సంభాషణలు (పక్క-పాత్రలనుద్దేశించినవి) చెప్పటంద్వారా సాధింప బడేది. ఇట్లా సంభాషణ చెప్పే పాత్రలు రంగస్థలంమీద ఏకాంతంగా ఉంటే, ఆ మాటలు "స్వగతము" (soliloquy) అనబడేవి. ఈస్వగతాలు చాలా వరకు సుదీర్ఘంగా ఉండేవి. అట్లుగాక పక్క-పాత్రలు రంగస్థలం మీద ఉన్న ప్పుడు, అవి చిన్నవిగా ఉన్నప్పుడు "ఆత్మగతము" (aside అనబడేవి. ఈ రకమైన పద్ధతులు పాతకాలపు పద్ధతులుగా వదలివేయబడినాయి. ఇప్పటి నటీ నటులు తమ ఆత్మగత భావాలను ఏదోరంగస్థల వ్యాపారంవల్లనే అందజేసేపద్ధతిని అవలంబిస్తున్నారు. పూర్వపు రోజులలో ఒక పాత్ర, ప్రేక్షకుల వంకకు తిరిగి- "ఆఁ! నాకొక ఆలోచన తట్టింది" అనడం మామూలుగా జరిగేది. కాని ఈ నాటి పద్ధతి ప్రకారము ఒక చిటికెవేసి అదే భావాన్ని నటుడు ప్రకటింప గలుగు తున్నాడు. కేవలము "కిటికీ తెరవటం" అనే వ్యాపారము ఏ భావాన్నీ ప్రక టించక పోవచ్చు; కాని కిటికీతెరవటంతోపాటు, జేబురుమాలుతో విసరుకోవటం గదిలో గాలి ఆడక ఉక్క-పోస్తున్న భావాన్నికూడా సుస్పష్టముచేస్తుంది.

కొన్నిరంగస్థలవ్యాపారాలు, సక్రమకాలనిర్ణయంతో చేయబడితే — ఒకభావాన్ని మరింతపటిష్ఠంగా ప్రేక్షకులకు వ్యక్తముచేయడానికి సాయపడతాయి.

ఉదా: ఒకపాత్ర కంటిఅద్దాలు తుడుచుకొంటూ అకస్మాత్తుగా అవి పైకిఎత్తి, ఒకకన్నుమూసి, రెండోకంటితో అద్దాలలోనుంచిచూస్తే, ఆ వ్యాపా రము మరింతపుష్టిపొందుతుంది. కత్తిని బల్లమీద గుచ్చటంవంటి రంగ వ్యాపా

రాలు మోతాదుకు మించిచేయటంలో, రసభంగము కలుగకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్తపడవలసి ఉంటుంది.

ఒక్కొక్కసారి, నటుడు తానుచెప్పబోయే సంభాషణ ప్రారంభించ బోయేముందు, ప్రేక్షకులదృష్టిని తనపై కేంద్రీకరింపజేసే ఉద్దేశంతో రంగస్థల వ్యాపారాన్ని ప్రత్యేకంగా ప్రయోగించటం జరుగుతుంది. అంతకుపూర్వము, ఆ పాత్ర మౌనంగా, జడంగా ఉన్నప్పుడు, తానుచెప్పబోయేసంభాషణ నాటక ప్రదర్శనలో ముఖ్యమై, అది ప్రేక్షకులు మరవకూడదనిదైనప్పుడుమాత్రమే ఇది సాధారణంగా ఉపయోగింపబడవలె. అట్లాంటి సందర్భాలలో ప్రేక్షకులదృష్టి ఆ సంభాషణచెప్పే నటునిపై కేంద్రీకృతమవుతుంది. ఇట్లాంటి కార్యకలాపాలు, నాటకరససిద్ధికిగాక నటుల అనవసరవ్యక్తిగత ప్రజ్ఞాప్రకటనకుమాత్రమే ఉపయోగించే ప్రమాదంకూడా ఉన్నది. ఇట్లాంటిసందర్భాలలో దర్శకుడు నిర్దాక్షిణ్యంగా అట్టిప్రయత్నాలను అప్పటికప్పుడు తుంచివేయవలె.

ఒక్కొక్కప్పుడు ఒక ప్రత్యేకదృశ్యము, మరొకప్పుడు పూర్తి ప్రదర్శన నిండుగా కనిపించదు. దీనికిముఖ్యకారణము సర్వసాధారణంగా, అది సంభాషణప్రాముఖ్యము గలిగిఉండటమే. సంభాషణలు ఎంతప్రతిభావంతంగా ఉన్నా, కొన్నిరంగస్థల వ్యాపారాలు వాటికిచేర్చనిదే నిండుతనమురాదు. ఈ వ్యాపారాలు కొట్టవచ్చినట్లు కనబడకపోయినా, ప్రదర్శనవిజయానికి ఎంతైనా సాయపడతాయి.

ఉదా : ఒకస్త్రీపాత్ర బియ్యంలోబెడ్డలు ఏరుకొంటూ లేదా, పాతగుడ్డ కుట్టుకొంటూ లేదా, ఎంబ్రాయిడరీచేస్తూ లేదా, ఒక పురుషపాత్ర, పొగాకుపాయ సరిచేసి, చుట్ట చుట్టుకొంటూ సంభాషణలు చెప్పటం ఎంతో రక్తినిస్తుంది.

పాత్రచిత్రీకరణకు దోహదముచేసే రంగస్థల వ్యాపారము

పాత్రోచితమైన రంగస్థలవ్యాపారము పాత్రను మరింత పుష్టికరంగా రూపొందించటానికి ఎంతో సాయపడుతుంది. ప్రతి పాత్రకు ఒకప్రత్యేక రంగవ్యాపారము స్వభావసిద్ధంగా పూర్వాభ్యాసము (rehearsals) ప్రారంభించక పూర్వమే దర్శకుడు రూపొందించి, కేటాయించడం ఎంతో అవసరము. ఉదాహరణకు: సిగరెట్టు కాల్చడం తీసుకొంటే—— 1. పొడుగు హోల్డరులో సిగరెట్టు పెట్టి సుతారంగా కాల్చటం, లేదా 2. బొటనవేలుకూ చూపుడువేలుకూ మధ్య సిగరెట్టు ఉంచుకొని, అరచేతిచాటున ఉంచి దమ్ములాగటం మొదలయినవి

భిన్నస్వభావ చిత్రీకరణలను సూచించగలవు. ఇట్లాగే హాస్యసన్నివేశ నిర్వహణకు, ఉచితమైన రంగస్థలవ్యాపారాలను ప్రవేశపెట్టవచ్చు. హాస్యప్రధానమైన నాటకాలలో ఇవి ఎప్పుడుపడితే అప్పుడు ప్రవేశపెట్టినా, నాటకౌచిత్యము చెడదు, తక్కిన నాటకాలలో రసభంగము కాకుండా, హాస్యసన్నివేశాలను, రంగస్థల వ్యాపారము మలచుకోవలె. ఈజాగ్రత్త చాలా అవసరము.

ఒక్కొక్కసారి నాటకగమనంలో ఖాళీలు–విరామాలు (gaps) ఏర్పడి రంగస్థలంలో ఏ రంగస్థల వ్యాపారమూ లేక స్తంభించటమో, లేదా ఉన్నపాత్ర ఒకటేఅయి, ఆతర్వాత పాత్రప్రవేశానికి వ్యవధి ఉండడమో జరిగినప్పుడు, సందర్భోచితంగా తగిన చిన్న రంగస్థల వ్యాపారము ప్రవేశపెట్టవలె.

అట్లా ప్రవేశపెట్టే ప్రతివ్యాపారానికీ ప్రత్యేకమైన ఉద్దేశముఉంటే, నాటకప్రధానోద్దేశము మరుగునపడి, దెబ్బతినే అవకాశమేర్పడుతుందనే విషయము దర్శకుడు మరువరాదు. కాబట్టి రంగస్థలంమీద ఉన్న వస్తుసామగ్రితోనే, వైవిధ్యంతో కూడిన రంగస్థలవ్యాపారము రూపొందించుకోవలె. ఒకే విధమైన రంగస్థలవ్యాపారంతో, వివిధ భావాలను, ఉద్దేశాలను ప్రకటించే ప్రయత్నము ప్రేక్షకుల మనస్సులలో గందరగోళము కల్పించే అవకాశము ఉంటుందని, ముందు స్థూలంగా కనిపించినా అది నిజముకాదు—

ఉదాహరణకు : నాలుగడుగుల దూరంలోఉన్న బల్లదగ్గరకు వెళ్లి, దానిమీద ఉన్న ఫాన్‌స్విచ్ వేయటం- అనే ఒకే రంగస్థల వ్యాపారంవల్ల—

1. కదలటంలోని ఉద్దేశము,
2. వాస్తవిక వాతావరణ భ్రాంతి,
3. సంవత్సరంలో అది ఏ కాలమో (వేసవి) సూచించడం,
4. వాతావరణము (వేడిమి),
5. పాత్ర యొక్క మనఃస్థితి. (వేడికి తట్టుకోలేని పరిస్థితి)

తెలియ జేయటమేగాక అదనంగా—

1. రంగస్థలం మీద అమర్చిన వస్తువును (ఫాన్) ప్రేక్షకుల ప్రత్యేక దృష్టిని ఆకర్షించేటట్లు చేయుటం,

2. పాత్ర ఎండవగైరాలకు తట్టుకోలేని ప్రత్యేక మనఃస్థితిలో ఉన్నాడని విశదపరచటం,

3. నాటకగమనంలో అవసరమైన నాటకీయత లేదా హాస్యధోరణి వగైరాలు సందర్భానుసారంగా ప్రకటించటం—జరుగుతుంది. ఈవిధంగా ఎన్ని రంగస్థల వ్యాపారాలు దర్శకుడు సృష్టించగలిగితే నాటకమంత పుష్టిచెంది, ప్రేక్షకాదరణ పొందుతుంది.

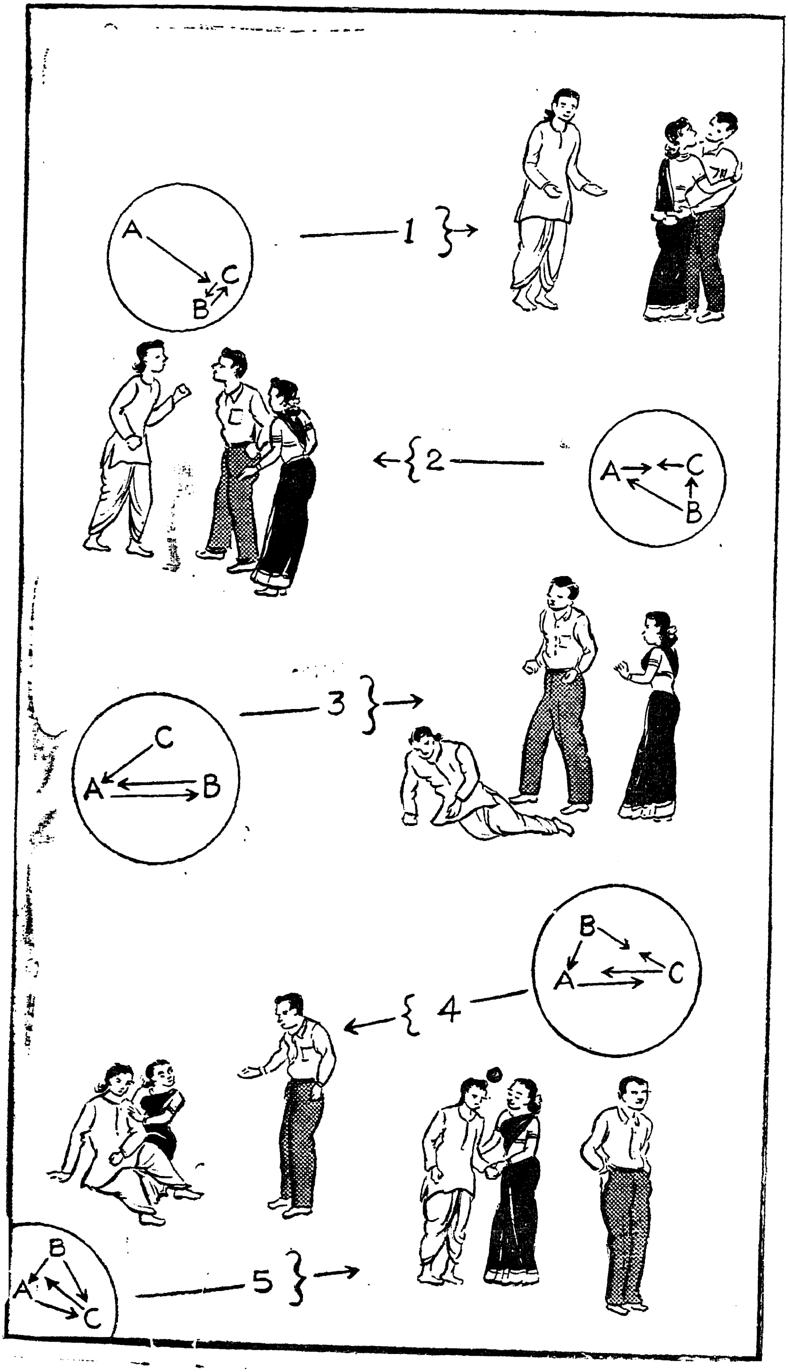
10 | పాత్ర సమ్మేళనము (Grouping)

రంగస్థలంమీద జరిగే ప్రతి విషయము ఒక క్రమపద్ధతిలో కళాత్మకంగా రూపొందించటం దర్శకుని బాధ్యతలలో ఒకటి. ఏ దృశ్య మేవిధంగా ఉండవలెనో, అందులో ఏ పాత్ర ఏ స్థానంలో ఎప్పుడు ఉండవలెనో దర్శకునకు మానసికంగా ఒక చిత్రము గోచరిస్తుంది. అదేవిధంగా ఆ దృశ్యాన్ని రంగస్థలం మీద ప్రదర్శింపజేసి రససిద్ధికి దర్శకుడు తోడ్పడతాడు. ఈ ప్రత్యేక దృశ్య విభాగాలు ఒకదానితో ఒకటి కలిసిపోయి, పరిపూర్ణమైన నాటకంగా పరిణామము చెంది, కథాగమనము సాగుతుంది. ఇట్లాంటి ప్రతి దృశ్యవిభాగము దానిలోని ముఖ్యోద్దేశాన్ని ప్రేక్షకులకు అందజేసే అవకాశము కలిగిఉండవలె.

18వ పటము చూడండి. అందలి 1వ బొమ్మలో భీమారావు అనే వ్యక్తి తన కుమార్తె సరోజిని రామారావు అనేవానితో అన్యోన్యంగా ఉండగా చూస్తాడు. రామారావు సరోజినిప్రియుడు. 2వ బొమ్మలో భీమారావు, రామారావులు ఎదురుపడ్డారు. సరోజిని రామారావు వెనక చేరింది. ఇట్లా కథ సాగుతుంది. పాత్ర సమ్మేళనము అందుకు అనుకూలంగా జరుగుతుంది. రంగస్థలంపై రెండుపాత్రలు ఒకవిషయంపై భిన్నాభిప్రాయాలు కలిగి ఉన్నప్పుడు వారిద్దరి మధ్య సంఘర్షణ (conflict) ఏర్పడుతుంది. ఆ సంఘర్షణకు కారణమైన వస్తువునుగాని, దానిని సూచించే వస్తువునుగాని మధ్యను ఉంచి, దానికి రెండుపక్కల రెండు పాత్రలను ఉంచితే సన్నివేశంలోని అర్థము దృశ్యరూపంగా ప్రేక్షకులకు అంది, ఆకర్షణీయంగా రూపొందుతుంది. పాత్ర సమ్మేళనంలోని ప్రధానోద్దేశము ఇదే. పాత్ర సమ్మేళనంలో పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులకు, కథాసంవిధానానికి అనుకూలంగా అనుగుణంగా వారివారి స్థానాలు నిర్దేశించవలె. దృశ్యరూపంగా కథను ప్రేక్షకులకు అందజేయటం పాత్రసమ్మేళనం లక్ష్యము.

పాత్రసమ్మేళనంలో సౌలభ్యసాధన

అభినయ ప్రక్రియలకు (actions) అనుకూలంగా దృశ్యసమీకరణ



పటము 18.

రూపొందించవలె. ప్రేయసీప్రియులు ఆలింగనము చేసుకొనే దృశ్యంలో అవసరమైనప్పుడు వారు రంగస్థలంలో చెరొకవైపున దూరంగా ఉంటే ఇబ్బంది తప్పదు. అట్లాగే, టెలిఫోన్ ఉపయోగించవలసిన పాత్రను దానికి దగ్గరగా ఉండేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె. రంగంనుంచి నిష్క్రమించే పాత్ర చివరిసంభాషణలు అతడు నిష్క్రమించే ద్వారం దగ్గర జరిగి, ఆలస్యంలేకుండా పలికి నిష్క్రమించే అవకాశము లభించేటట్లు చేయవలె. అట్లా కాకపోతే, అతడు నిష్క్రమించేవరకు సన్నివేశము నిలిచిపోయి, రసాభాస అవుతుంది. ఇట్లాంటి సర్దుబాట్లు అవసరమే అయినా, ఒక్కొక్కసారి నాటక సంవిధానంలో, ప్రధానోద్దేశాలకు విరుద్ధంగా, భావ వ్యక్తీకరణ చేసే అవకాశము లేకపోలేదు. అందుచేత, దర్శకుడు పాత్ర సమ్మేళనలో ఎంతో నేర్పును ప్రదర్శించవలసి ఉంటుంది.

పాత్రసమ్మేళనకు ప్రత్యేకస్థానాల ఎన్నిక

రంగస్థలంలోని ప్రతి ప్రదేశానికి కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలుంటాయి. రంగస్థలభూగోళ మెట్లా ఉంటుందో, అభినయావరణ ఏవిధంగా విభజింపబడు తుందో ఇదివరకే తెలుసుకొన్నాము. స్థూలంగా చూసినప్పుడు విభాగాల ప్రత్యేక లక్షణాలు సులువుగా బోధపడవచ్చు. ఈ స్థానాల విశిష్టతకూడా సులువుగా బోధ పడకపోవచ్చు. ఈ స్థానాల విశిష్టతను తెలియజెప్పిన తరవాత అది సుబోధక మవుతుంది. సాధ్యమైనంతవరకు వాటి ప్రత్యేకలక్షణాలకు అనుగుణమైన సన్ని వేశాలు సమీకరిస్తే, ఎక్కువ పుష్టి పొందుతాయి.

రంగస్థల ప్రదేశలక్షణాలు

1. కుడినుంచి ఎడమకు ప్రదేశలక్షణాలు క్రమంగా మారతాయి. అన్ని పరిస్థితులూ సమానంగా ఉండి, రెండుపాత్రలు సంఘర్షణలో (conflict) ఉన్నప్పుడు, కుడిపక్కన ఉన్నపాత్ర, మధ్యనగాని, ఎడమనగాని ఉన్న పాత్ర కంటె శక్తిమంతంగా ఉంటుంది.

2. పృష్ఠరంగభాగము (upstage area) ప్రేక్షకులకు దూరంగా ఉండడంవల్ల నిరుత్సాహజనకంగా కనిపిస్తుంది.

3. రంగస్థలంచుట్టూ అంచులదగ్గరగా ఉండే ప్రదేశాలు మార్దవాన్నీ సాన్నిహిత్యాన్నీ; పురోరంగము (దిగువ), మధ్య (down centre) భాగాలు కఠినత్వాన్ని సూచిస్తాయి.

4. రంగస్థలం ఎడమభాగము కుడిభాగంకన్నా నిరుత్సాహాన్ని, దుష్ట స్వభావాన్ని కూడా వ్యక్తము చేయవచ్చు.

ఈ అంశాలన్నీ జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే, ప్రదేశాలకు కింది లక్షణాలు ఆపాదించవచ్చు.

1. UL (ఎగువ ఎడమ)

ఇది దూరాన్నీ బలహీనతనూ మార్దవాన్నీ సూచిస్తుంది. ప్రాముఖ్యం లేనిసన్నివేశాలకు అనుకూలంగా ఉంటుంది. భయానక దృశ్యాలకుకూడా- వానిలో అంతర్గతంగా ఉండే భీభత్సాన్ని కొంచెము తగ్గించే లక్షణంవల్లనూ దయ్యాలు, అమానుష శక్తులు మొదలైనవి కూడిన దృశ్యాలలో వాస్తవికతను దూరముచేసే అవకాశంవల్లనూ- అనుకూలమైన ప్రదేశము.

2 UR (ఎగువ కుడి)

దీని లక్షణాలు దాదాపు ఎగువ ఎడమ లక్షణాల వంటివే అయినా దాని కంటె శక్తిమంతమైన ప్రదేశము. భయానక దృశ్యాలకూ, దయ్యాలు అమానుష శక్తులు మొదలైనవి కూడిన దృశ్యాలకూ ఎగువ ఎడమ అంత అనుకూలమైన ప్రదేశముకాదు. ఎగువ ఎడమకంటె దీనికి ప్రేక్షక సామీప్యము ఎక్కువ. తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల చిన్నచిన్న సన్నివేశాలు ఇక్కడ సమీకరించవలె.

3. DR (దిగువ కుడి)

ఇది ఎక్కువ సాన్నిహిత్యాన్నీ శక్తినీ ఉత్సాహాన్నీ సూచిస్తుంది. ప్రేమ సన్నివేశాలకు, మానవత్వాన్నీ కరుణరసాన్నీ పోషించే సన్నివేశాలకు ఎక్కువ అనుకూలమైనది.

4. DL (దిగువ ఎడమ)

ఇది కూడా సాన్నిహిత్యాన్ని ఎక్కువగా సూచించే ప్రదేశమే. అయినా దిగువకుడి కన్న బలహీనమైనది. అంత మార్దవం కానిది కావడంవల్ల, ప్రాముఖ్యము తక్కువగల ప్రేమ సన్నివేశాలకు, రహస్య సమాలోచనలకు, ద్వేషాసూయల ప్రకటనకు, కుట్రలకు, ప్రాముఖ్యముఉండే సన్నివేశాల సమీకరణకు ఉపయోగించదగినది.

5. UC (ఎగువ మధ్య)

ఇది దూరాన్నీ కఠినత్వాన్నీ సూచిస్తుంది. అయినా శక్తిమంత

మైనది. సన్నివేశం చివరిభాగంలో దిగువమధ్య (D C) కు మార్చవలసి వచ్చినా, ముఖ్యసన్నివేశాలు ప్రారంభించదగిన ప్రదేశము.

6. DC (దిగువ మధ్య)

ఇది శక్తిమంతమైనది. కఠినత్వముసూచించేది. అలంకరణసాన్నము. తీవ్రతకలిగినప్రదేశము. నాటకంలోనిసమస్యలు, శక్తిమంతములై ముఖాముఖీ తేల్చవలసిన సమస్యలు ఉండే సన్నివేశాలలో ఉపయోగించదగినది. కాబట్టి అట్టి దృశ్యాలకోసము ప్రత్యేకించవలె.

రంగస్థలంలోని వివిధప్రదేశాల ప్రాముఖ్యము తక్కిన ఏర్పాట్లవల్ల మారే అవకాశంకూడాఉన్నది.

ఉదాహరణకు: ఎగువ ఎడమ (UL) లోగాని, ఎగువకుడి (UR) లో గాని వేదికలు (platforms) ఉపయోగించడంద్వారా వాటి ప్రాముఖ్యము, శక్తి ఎక్కువచేయవచ్చు. రంగస్థలంమీద ఉన్న ప్రదేశాలలో ఎక్కువ పాత్రలతో నిండిఉన్నప్పుడు ముఖ్యపాత్రలుగల ప్రదేశం లక్షణాలు మాత్రమే గమనించవలసి ఉంటుంది. ముఖ్యపాత్రలు వేర్వేరు ప్రదేశాలలో సర్దుకు పోయినప్పుడు ఈ సమస్యలు ఎక్కువగా ఉండవు. పాత్ర సమ్మేళనంలో చేసిన ఈ సూచనలు మామూలు అలవాట్లనుబట్టి అనగా మానవ సహజమైన వైఖరిని బట్టి రూపొందించడం జరిగింది. సాధారణ పరిస్థితులలో, మనకు ఎడమనుంచి కుడికిచూడటం మనము పుస్తకాలు చదవటం మొదలైన అలవాట్లవల్ల— ఏర్పడు తుంది. ఎడమవాటము ఉన్నవారికి ఈ సూచనలు అంతగా ఆచరణయోగ్యంకావు. అట్లాగే, నాటకంయొక్క ప్రత్యేకలక్షణాలను వాటి అవసరాలనుబట్టి తగినవిధంగా మార్పు చేసుకోవలె.

బాంధవ్యాలు (Relationship)

పాత్రసమ్మేళనము పాత్రలమధ్య పరస్పర సంబంధాలనూ, రంగ స్థలంమీద భావసూచనావకాశాలుగల వస్తువులకు పాత్రలకు మధ్యగల సంబంధా లనూ ప్రకటించేటట్లు రూపొందించవలె.

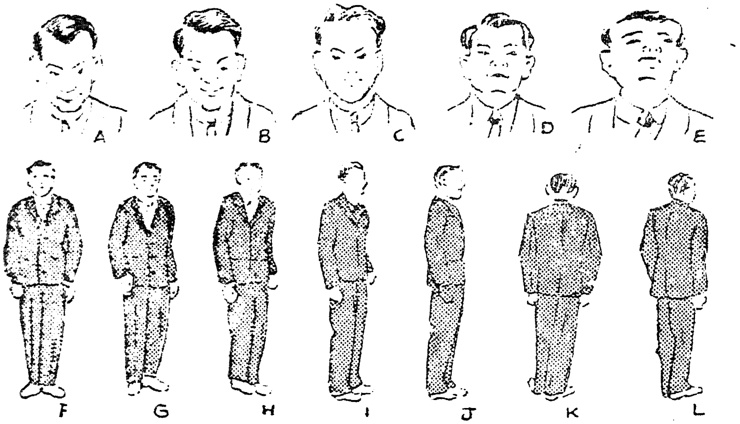
ఇంతేగాక, ఈ సూచనలన్నీ ప్రేక్షకదృష్టి సమీకరించవలసిన కుతూహల కేంద్రస్థానానికి చేరుకొనేటట్లు దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె. చిన్న దృశ్య సమీకరణలో ఈ ఫలితము సంభాషణలులేని పాత్రలు, సంభాషణలు

చెబుతూఉన్న నటుని ముఖంవంకగాని, మరొక ముఖ్యకేంద్రంవంకగాని చూడటం ద్వారా సాధించవచ్చు. పాత్రసమ్మేళన పెద్ద పరిధిలో జరిగినప్పుడు ఈ పద్ధతి విసుగు కలిగిస్తుంది. అందుచేత, కనీసము ఒకటి రెండుపాత్రలు ముఖ్య కేంద్రంవంకగాక, ఆ కేంద్రంవంక చూసే ఇతర నటులవంక చూడడం కొంత వైవిధ్యాన్ని సాధించగలదు.

సమ్మేళనంలో ప్రాధాన్యము (Emphasis in Grouping)

ప్రదర్శనరససిద్ధిదృష్ట్యా ఏ పాత్రకు ఏ సందర్భంలో ఎట్టి ప్రాముఖ్యము ఇయ్యవలెనో దర్శకుడు చక్కగా ఆలోచించి పాత్ర సమ్మేళనము ఏర్పాటు చేసుకోవలె. విభిన్న పరిస్థితులలో, సమ్మేళన ప్రాధాన్యము విభిన్నంగా ఉంటుంది. కాబట్టి సమ్మేళనంలో ఎప్పటికప్పుడు దర్శకుడు తగిన సర్దుబాట్లు చేసుకోవలె.

ప్రదేశాన్నిబట్టి ప్రాధాన్యంకూడా మారుతూ ఉంటుంది. ఎగువఎడమ (UL)లో ఉన్న పాత్రకు ప్రాముఖ్యము తక్కువ; ఎగువకుడి (UR) మెరుగు; అంతకన్న దిగువఎడమ (DL) మెరుగు. ఎగువమధ్య (UC), దిగువఎడమ (DL) ప్రదేశాలు రెండూ దగ్గరదగ్గర, సమాన లక్షణాలుగలవి. దిగువమధ్య (DC) ఎక్కువ ప్రాధాన్యము కలిగింది. ప్రేక్షకులకు సామీప్య మెక్కువైనకొద్దీ (సమ్మేళన) శక్తి, ప్రాధాన్యముహెచ్చుతుంది. ఇది— 1. ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా



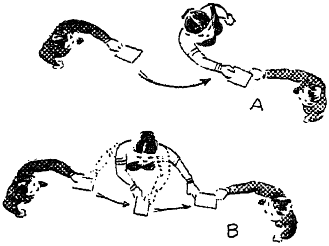
పటము 19.

ఉండటంవల్ల, 2. ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండటంవల్ల హెచ్చుతుంది. దగ్గరగా ఉండడంకన్న, ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండడమే ప్రాధాన్యాన్ని సాధించగలదు. రెండుపాత్రలు ప్రేక్షకులదృష్టికి ఒకేకోణంలో తిరిగి ఉన్నప్పుడు, దగ్గరగాఉండే పాత్ర, ఎక్కువ శక్తి ప్రాధాన్యముకలిగిన ప్రదేశంలో ఉంటుంది. కాని ఈ పాత్రకు సంభాషణ ఉన్నప్పుడు, వాస్తవికతకోసము, ప్రేక్షకులకు దూరంగాఉన్న పాత్రవైపు తిరిగి, సంభాషణ చెప్పవలసి ఉంటుంది. అప్పుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నపాత్ర, సంభాషణ చెప్పేపాత్రకంటె, ఎక్కువశక్తి ప్రాధాన్యాలు కలిగిన భంగిమలో ఉంటుంది. ప్రేక్షకాభిముఖంగాను తిరోముఖంగానూ తిరగడంవల్లనే గాక, శిరస్సు పైకిఎత్తటం కిందికి దించటంబట్టికూడా ఈ శక్తి ప్రాధాన్యము మారుతుంది. (చూ. పటము 19) ఏకాంతంగా ఉండే పాత్రకూడా ఎక్కువ శక్తి, ప్రాధాన్యము కలిగిఉంటుంది. లేతవి, ప్రకాశవంతమైనవిఅయిన రంగులు ముదురు రంగులకంటె శక్తిమంతాలు.

మరుగుపరచడం (Covering)

రంగస్థలంమీద ఒక వ్యక్తిగాని, వస్తువుగాని, మరొకవ్యక్తినిగాని, వస్తువునుగాని ప్రేక్షకుల దృష్టికి కనబడకుండా చేసినప్పుడు ''మరుగుపరచడం'' అంటారు. మరుగుపడిన వస్తువుగాని, వ్యక్తిగాని, ప్రాముఖ్యము కోల్పోవడం జరుగుతుంది. రంగస్థలంమీద కత్తితో పొడిచి చంపడం అవసరమైనప్పుడ అందులోని నాటకీయమైన మోసము, బీభత్సము ప్రేక్షకుల దృష్టికి రాకుండ ఆ సన్నివేశము ఉద్దేశపూర్వకంగా మరుగుపరచడం జరుగుతుంది. ఇట్లా ఉద్దేశ పూర్వకంగాచేసే సమయాలలోగాక, ఇతర సందర్భాలలో నటులూ, నటక్రియలూ మరుగుపడకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలసి ఉంటుంది.

నటుడు సంభాషణలు చెప్పేటప్పుడు అతనిపెదవులు ప్రేక్షక దృష్టికి కాతుక కేంద్రస్థానాలు. దర్శకుడు ఆనటునికి ఏరంగవ్యాపారమేర్పరిచినా, ఆ నటుడు భుజిస్తున్నా, తాగుతున్నా, టెలిఫోన్‌లోమాటాడుతున్నా, పొగతాగుతున్నా, ఏడుస్తున్నా ఈకేంద్రస్థానము (అనగా పెదవులు) ప్రేక్షకులకు కనిపించడం అత్యవసరము. (చూ. పటములు 20,21) ఈ కార్యకలాపాలలో, కొన్నిక్షణాలు ఆ కార్యకలాపానికి అవసరమైన వస్తువుగాని ప్రక్రియగాని పెదవులను మరుగు పరిచినా, సంభాషణ చెప్పేటప్పుడు విధిగా ప్రేక్షకులదృష్టికిరావలె; లేదా ఆ పరికరాలు అడ్డురాకుండా జాగ్రత్తపడవలె.



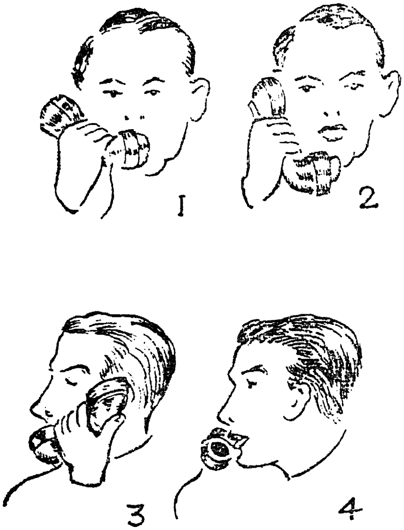
తప్పు

ఒప్పు

పటము 20.

తప్పు

ఒప్పు

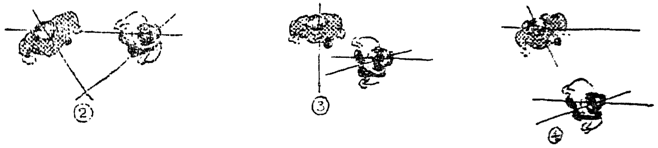


తప్పు

ఒప్పు

పటము 21.

నటుడు 90°కన్న ప్రేక్షకులనుంచి తిరిగినప్పుడు, అతని ముఖము మరుగుపడిపోతుంది. ఈస్థానంలోఉండి అతడు మాటాడినప్పుడు "వెనుదిరిగి మాటాడటం" (talking upstage) అవుతుంది. ఇదిగాక, ఇతరస్థానాలనుంచి సంభాషణ చెప్పినప్పుడు అది ప్రేక్షకాభిముఖంగా చెప్పినట్లు (talking down stage) అవుతుంది(చూ. పటము 22).



పటము 22. పాత్రల సక్రమ స్థలనిర్దేశము

వెనుదిరిగి మాటాడటంవల్ల కిందిఇబ్బందు లేర్పడతాయి :

1. కంఠస్వరముతగ్గి ప్రేక్షకులకు వినిపింపచేసే ప్రయత్నంలో గట్టిగా అరవవలసిన అవసరము,

2. ప్రేక్షకులు నటుని పెదవులు చూసేఅవకాశము లేనందువల్ల, ఏపాత్ర మాటాడుతున్నదీ, తెలుసుకోలేని ఇబ్బంది,

3. ప్రేక్షకులవైపు వీపుతిప్పడంవల్ల సంభాషణ చెప్పేటప్పుడు నటునికి అవసరమైన ప్రాముఖ్యాన్ని కోల్పోవడం; ముఖంద్వారా, హావభావ ప్రకటన చేయడానికి అవకాశము లేకపోవడం.

సన్నివేశంలో సంభాషణప్రాముఖ్యము లేనప్పుడూ, ప్రేక్షకులకు ఆమాటలు ఎట్టికుతూహలాన్నీ కలిగించవలసిన అవసరములేనప్పుడూ, ఆసంభాషణ, తిరిగి తిరిగిచెప్పబడేటప్పుడూ, మాటలతోపాటు అవి అర్థమయ్యే కార్యకలాపాలు జోడింపబడినప్పుడూ (ఉదా: "ఈ సిగరెట్టుతీసుకో" అనే సంభాషణలో పాటు, సిగరెట్టుపెట్టె తెరిచి చేయిచాపి ఇచ్చినప్పుడు) ఈబాధఅంతగాఉండదు. అనేకమైన ఇతరసందర్భాలలో "వెనుదిరిగిమాటాడడం" అనేసమస్య చాలా ఇబ్బందిని కలిగిస్తుంది. అందుచేత, ఆ నటుని ప్రేక్షకాభిముఖంగా తరవాతచేసే నాటకీయమైన కారణాన్ని దర్శకుడునేర్పుతో ఊహించవలె; లేదా ప్రేక్షకులకు తిరోభిముఖంగా నటుడు తిరగవలసిన కారణాన్ని తప్పించవలె. ఇట్లాంటి సమస్యలు నాటకప్రయోగంలో సర్వసాధారణముకాబట్టి, వీటిపరిష్కారమార్గాలు దర్శకుడు, నటీనటులు తెలుసుకోవలసిఉంటుంది.

పాత్రసమ్మేళనలో నటులస్థానాలు, వారికున్న సంభాషణల ఎక్కువ తక్కువలనుబట్టి ఉండవలె. సంభాషణచెప్పే నటుడు, వినేనటుడు, దగ్గరదగ్గర ఒకేవరసలో ఉండవలె. ఎక్కువ సంభాషణలున్ననటుడు రంగస్థలంఎగువవైపు (upstage) ఉండవలె. ఇద్దరు నటులకు సమానమైన సంభాషణలున్నప్పుడు, వారిద్దరు రెండుకోణాలలో ఒకేవరసన సమీకరించబడవలె (చూ॰ పటము 22). ఒక సంభాషణ కొందరిలోఉన్న ప్రత్యేకవ్యక్తికిగాని, సమూహంలోఉన్న అందరికీ సమష్టిగాగాని చెప్పవలసివచ్చినపుడు, మాటాడేనటుడు ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా ఉన్నవ్యక్తివంకకుచూసి మరీచెప్పవలె. అట్లాగే, నేపథ్యంలోఉన్న వస్తువును రంగస్థలంమీదఉన్న పాత్ర సంభాషణచెబుతూ, చూడవలసి వచ్చినప్పుడు, ఆ చూపు వీలైనంతవరకు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండవలె.

సిగ్గుచేత, అవమానంచేత, మానసికంగా దెబ్బతినడంచేత మనుష్యులు వెనుదిరుగుతారు. అట్లాంటిపాత్రలను ప్రేక్షకులకు సమీపంగా ఉంచడంవల్ల తక్కిన పాత్ర ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండేవీలు ఏర్పడుతుంది.

విరుద్ధ కారణాలు

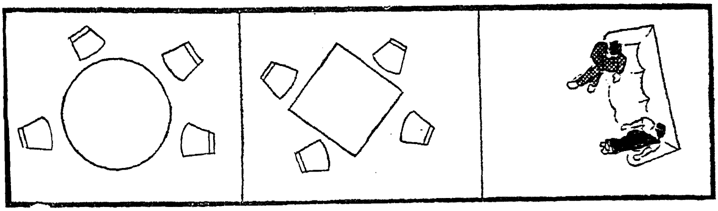
ప్రేక్షకులవైపు నటుడు వీపు తిప్పడానికి నాటకీయంగా కారణమేర్పడి నప్పుడు, ఆ తర్వాత, ఆ కారణాన్ని అధిగమించి నటుడు తిరిగి ప్రేక్షకాభి ముఖముకావడానికి తగిన కారణాన్ని, పరిస్థితులను దర్శకుడు సృష్టించవలె. నటుడు ప్రేక్షకులవైపునుంచి వెనుదిరగటానికి కష్టమయ్యే శరీరపరిస్థితి (అనగా వెనుతిరగటం, శరీరానికి ఇబ్బంది కలిగించేటట్లు కూర్చుండబెట్టటంవంటి ప్రక్రియలు) ఈ సమస్యకు కొంత పరిష్కారమార్గ మవుతుంది. వెంటనే తిరిగి ప్రేక్షకాభిముఖము కావటానికి, అవసరమయ్యే చిన్న వ్యాపారము (business) సృష్టించడం మరొకపద్ధతి. ఉదాహరణకు పురోరంగమువైపుకు (down stage) ఏదో వస్తువునుంచి, అది తీయవలసిన అవసరము కల్పించవచ్చు.

హాస్య సంభాషణలు, పూర్తిగా ప్రేక్షకాభిముఖంగా చెప్పడంవల్ల మరింత రక్తిని కలిగిస్తాయి. అందుచేత, ఆ సంభాషణచెప్పే పాత్ర అటూ ఇటూ తిరిగే కారణాలు సృష్టించి, నవ్వును పుట్టించే హాస్యసంభాషణ (laugh line) పూర్తిగా ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నప్పుడే చెప్పించవలె.

రంగస్థలంలో పక్కకుతిరిగిన స్థానంలోఉన్న నటుడు, తనకంటె రంగస్థలంలో ఎగువను ఉన్ననటుడు ఇంకొకపక్కగా ఎడంగా ఉన్నప్పుడు, ఆ నటునివంక పూర్తిగా తిరగనక్కరలేదు. రంగస్థలంఒకపక్కనుంచి, మరొక పక్కకుచూస్తే చాలు. ఆ నటునివైపే చూసి సంభాషణ చెబుతున్నాడనే భ్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలుగుతుంది.

ప్రత్యేకమైన పాత్రసమ్మేళన సమస్యలు

గుండ్రని బల్లచుట్టూ నాలుగుపాత్రలు కూర్చోవలసి వచ్చినప్పుడు, చేయవలసిన దృశ్య సమీకరణపద్ధతి కిందిబొమ్మలో ఉన్నది. అయితే ఒక కోణంలో ఉంచిన నలుచదరంబల్ల అయితే ఈ పద్ధతి బొమ్మలోవలెనే ఉండవలె.



పటము 23

నలుచదరం బల్లకన్న పొడుగుపాటిబల్ల దృశ్య సమీకరణకు ఎక్కువ అనుకూలంగా ఉంటుంది. పొడుగుపాటిబల్ల దగ్గర ఎక్కువమందిని కూర్చోపెట్టవలసి వచ్చినప్పుడు బల్లను కోణంలో ఉంచడంవంటి పద్ధతులు ఎక్కువ ప్రయోజనకరంగా ఉండవు. అప్పుడు —

1. బేసిసంఖ్య గల పాత్రలుంటే ఒక ప్రత్యేకపాత్రను రంగస్థలం ఎగువవైపు (upstage) స్థానంలో కూర్చోబెట్టవలె.

2. అత్యంత ప్రాముఖ్యంగల పాత్రను ఎడమ చివరకు, మిగతా పాత్రలను ప్రాముఖ్యాన్నిబట్టీ, సంఖ్యానుబట్టీ సర్దవలె. చిన్నవీ, తక్కువ ప్రాముఖ్యము కలవీ అయిన పాత్రలను ప్రేక్షకులవైపు దిగువను (down stage), ప్రాముఖ్యంగల పాత్రలను రంగస్థలం ఎగువను (upstage) కూర్చోబెట్టవలె. వీలుగాఉంటే, ఎగువవైపు కూర్చున్నపాత్రల కుర్చీలలో దిండ్లు వేయడంవల్ల, ఎత్తు ఏర్పడి వారు ప్రేక్షకులకు సులభంగా కనిపించే అవకాశమేర్పడుతుంది.

3. వీలైనంతవరకు రంగస్థలందిగువస్థానాలు (down stage) ఖాళీగా ఉంచవలె. ముఖ్యంగా దాని ఎగువస్థానంలోఉన్న పాత్రకు సంభాషణ లున్నప్పుడు ఈ ఏర్పాటు మరింత అవసరమవుతుంది. సంభాషణ చెప్పవలసిన పాత్రకు ఎదురుగా దిగువస్థానంలోఉన్న పాత్ర ఆ సమయానికి నిష్క్రమించ టానికి గాని, ఆలస్యంగా రావటానికిగాని తగిన కారణాలను దర్శకుడు అన్వే షించి పెట్టవలసి ఉంటుంది.

4. ఇరుపక్కల ఉన్న పాత్రలూ వీలైనంతవరకు పరిస్థితులకు అనుకూలంగా, లేచి నిలుచుండి సంభాషణలు చెప్పేవిధంగా దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె.

5. దిగువవైపునఉన్న పాత్ర సంభాషణలు తన వరసలోనే ఉన్న ఇతర పాత్రలవైపుగాని, బల్ల చివరలఉన్న పాత్రలవైపుగాని తిరిగి చెప్పేటట్లు రూపొందించవలె.

6. పరిస్థితులనుబట్టి, దిగువవైపు (down stage) పాత్ర స్థానంలో ఉండగా, ఎగువవైపుపాత్ర సంభాషణ చెప్పటం తప్పనిసరి అయినప్పుడు దిగువ స్థానంలోఉన్న పాత్ర, ఆ సంభాషణ పూర్తి అయ్యేవరకూ, వంగి వ్రాసుకొంటు న్నట్లో, కిందపడిన వస్తువును దేనినో వెదుకుతున్నట్లో, కార్యకలాపము సృష్టించి, ఎగువపాత్ర మరుగుపడకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్తపడవలె.

సోఫాలో ఇద్దరు

రెండు పాత్రలను సోఫాలో కూర్చుండబెట్టవలసివచ్చినప్పుడు ఆ సోఫా (చూ. పటము 23 కుడిచివర) బొమ్మలోమాదిరి ఎగువనుంచి దిగువకు అమర్చబడినప్పుడు– సంభాషణలు ఎక్కువఉన్నపాత్ర ఎగువస్థానంలో సోఫా అంచున, తక్కువ సంభాషణలున్న పాత్ర దిగువస్థానంలో సోఫాలో వెనుకగాను కూర్చుండవలె.

సంభాషణలులేని ముఖ్యపాత్ర

అప్పుడప్పుడు సన్నివేశంలో నాటకంలోని ముఖ్యపాత్రకు అసలు సంభాషణలు లేకపోవడంగాని, ఉన్నా చాలా తక్కువగా ఉండడంగాని జరగ వచ్చు. అట్లాంటి సందర్భంలో ఆ పాత్రను దృశ్యసమీకరణలో మధ్యస్థానంలో ఉంచవలె. అట్లా ఉంచటంవల్ల ప్రేక్షకదృష్టి మాటాడే ఒక పాత్రనుంచి మరొక

పాత్రపైకి మారుతూఉన్నా కేంద్రస్థానంలోఉన్న ముఖ్యపాత్రమీద కూడా ప్రసరించే అవకాశ మేర్పడుతుంది. అట్లా మధ్యలో ఉంచటానికి వీలులేక, ముఖ్యపాత్రను వేరుచేసినప్పుడు సంభాషణలుచెప్పే పాత్రలు, ఆ సమయంలో ప్రధాన పాత్రవైపు అప్పుడప్పుడు చూడడం, అంగవిన్యాసాలు చెయ్యడంద్వారా ఆ పాత్రపై ప్రేక్షకదృష్టి తగినట్లుగా కేంద్రీకరింపబడేవిధంగా దర్శకుడు శ్రద్ధ తీసుకోవలె.

గుంపులతోకూడిన దృశ్యాలు

ముఖ్యపాత్రకు, గుంపుకు మధ్య సన్నివేశము నాటకంలో ఉన్నప్పుడు ముఖ్యపాత్ర రంగస్థలానికి ఒకవైపు, గుంపు మరొకవైపు ఉండేటట్లు సమీకరణ ఏర్పాటుచేయవలె. గుంపు ముందుగాగాని, లేదా రంగస్థలం దిగువవైపు (down stage) స్థానాలలోగాని ఉండవలె. నాటకంలో ముఖ్యపాత్రధారిని గుంపు చుట్టుముట్టవలసి వచ్చినప్పుడు, ఆ ముఖ్యపాత్రధారి ప్రేక్షకులందరికీ కనిపించేటట్లు బల్లమీదో, కుర్చీమీదో, వేదికమీదో ఉండేవిధంగా జాగ్రత్తపడవలె. గుంపుకు ప్రాముఖ్యములేక, అది కేవలము నాటకీయ వాతావరణసృష్టికి అవసరమయినప్పుడు, గుంపును రంగస్థలం ఎగువలో ఉంచి, పాత్రలను రంగస్థలం దిగువస్థానాలలో ఉంచవలె. ఉన్నదానికన్నా గుంపుసంఖ్య ఎక్కువగా కనిపించేటందుకు దిగువసూచనలు పాటించవలె.

1. ప్రేక్షకులకు సమీపంగా ఉండేవైపు, దిగువభాగం (down stage)లో నటులను ఖాళీలులేకుండా వరసగా నిలుచుండబెట్టి, తక్కినవాళ్ళను వారివెనక అక్కడక్కడ నిలబెట్టవలె.

2. ప్రవేశద్వారాలదగ్గర కొంతమందిని నిలబెట్టడంవల్ల వాటిని దాటి కూడా సమూహముఉన్నదనేభ్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలుగుతుంది. దీనికి సాయంగా గుంపును ఉద్దేశించి సంభాషణలుచెప్పే పాత్ర ప్రవేశద్వారాలవంక చూస్తూ సంభాషణలు చెబితే ఈ భ్రాంతి మరింత పుష్టిపొందుతుంది.

3. గుంపులో ఉన్నవారు, ఒకరికొకరు క్రమబద్ధంగా నిల్చొని ఖాళీలు ప్రేక్షకదృష్టికి రాకుండా జాగ్రత్తపడవలె.

4. కోట్లు, కండువాలు, తలపాగాలు మొదలైన భారీదుస్తులు సమూహంలో ఉన్నవారు ధరిస్తే ఎక్కువమంది ఉన్నారనే భ్రాంతి తప్పక కలుగుతుంది.

వైవిధ్యము

పాత్రసమ్మేళనంలో వైవిధ్య మెంతో అవసరము. పాత్రను భంగిమలో వైవిధ్యము, సన్నివేశానికీ సన్నివేశానికీ సమీకరణలో వైవిధ్యము, దర్శకుడు తన ఊహాశక్తిని వినియోగించి సాధించవలె. దృశ్యానికీ దృశ్యానికీ ప్రేక్షకసమర్పణ కావలసిన భావార్థాలు ఒకటే అయినా, సమీకరణ పద్ధతులు మార్పడంవల్ల నాటకము మరింత రక్తిగట్టే అవకాశా లేర్పడతాయి. ఒక్కొక్క నాటకంలో వైవిధ్యంగల సుమారు 200 పాత్రసమ్మేళనాలు అవసరము కావచ్చు.

ప్రదేశాలద్వారా వైవిధ్యము

సమ్మేళనంలో వైవిధ్యము, రంగస్థలంమీద ప్రదేశాలు దృశ్యానికీ దృశ్యానికీ మార్పడంవల్ల సాధించవచ్చు. మొదటిపాత్రసమ్మేళనానికి రంగస్థలంలో ఒక ప్రదేశము ఉపయోగించి, ఆ తర్వాతి సమ్మేళనానికి రంగస్థలప్రదేశ మంతా ఉపయోగించి, మూడవ సమ్మేళనానికి మూడువంతులు మాత్రమే ఉపయోగించి, తిరిగి నాలుగవదానికి మొదటి ప్రదేశాన్ని వదలిపెట్టి, మరొక ప్రత్యేక ప్రదేశంలో ఏర్పాటుచేసి– ఈ విధంగా వైవిధ్యాన్ని సాధించవచ్చు. రంగస్థలంలోని అభినయావరణల (acting areas)తో విభిన్న ప్రదేశాల జోడింపు, ప్రత్యేక ప్రదేశాల ఎన్నిక మున్నగు ప్రక్రియలద్వారా అనేకవిధాలైన సమ్మేళనాలు పదేపదే చేయటం ఇన్ని అవకాశాలున్నప్పుడు క్షంతవ్యము కాదు.

ఒకసన్నివేశాన్ని తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశంలో ప్రారంభించి క్రమేణా వైవిధ్యంగల సమ్మేళనాలు చేసుకొంటూ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశానికి చివరికి తీసుకొనిరావటం ఒకపద్ధతి. దిగువమధ్య (DC) ప్రదేశాన్ని అతి ముఖ్యమైన సన్నివేశాల నిర్వహణకే ప్రత్యేకంగా, పొదుపుగా వాడుకోవడం మంచిది. మిగతా సన్నివేశాలలో, అవసరాన్ని అనుసరించి, ప్రాముఖ్యంలేని పాత్రల స్థానాలకు, సన్నివేశం మార్పులకు పనికివచ్చే దృశ్యాలకు ఉపయోగించవచ్చు.

ఒకే రంగాలంకరణ (set) తో ప్రదర్శించే నాటకాలలో, నాటకాంతానికి ఒక ప్రత్యేక ప్రదేశము దిగువఎడమ (DL) లేదా ఎగువకుడి (UR) కేటాయించుకొని, ఆచరణలో పెట్టడం ప్రేక్షకులకు కొంత కొత్తదనాన్ని అందించగలదు.

మూడుపాత్రలు రంగస్థలంపై ఒకే సమయంలో ఉన్నప్పుడు వారిని ఒకేవరుసలో ఉంచక, ముగ్గురినీ మూడుకోణ స్థానాలలో త్రిభుజాకారంలో ఉంచవలె. మూడుపాత్రలే ఎక్కువసేపు రంగస్థలంమీద ఉండే నాటకాలలో ఈ త్రిభుజాకార సమీకరణ (triangular grouping) ప్రేక్షకులకు విసుగు కలుగకుండా, దర్శకుడు తన ఊహాశక్తిని వినియోగించి అనేక విధాలుగా మార్చుకొంటూ పోవలె. ఉదాహరణకు కింది మార్పులు సాధ్యపడతాయి.

1. త్రిభుజాన్ని రంగస్థలంలో ఒక ప్రదేశంనుంచి మరొక ప్రదేశానికి మార్చడం

2. త్రిభుజంయొక్క వైశాల్యము తగ్గించటం

3. త్రిభుజం మొన ఉండేదిక్కును మార్చటం

4. త్రిభుజం ఆకారాన్ని మార్చటం

5. త్రిభుజాన్ని తిప్పి ఉపయోగించటం

6. త్రిభుజకోణము ప్రాతిపదికగా పాత్రల ముఖాలను వైవిధ్యంతో ప్రేక్షకులు చూసేటట్లు స్థానాలు నిర్దేశించటం

7. వివిధభంగిమలు ప్రతి పాత్రకు ఏర్పాటు చేయటంద్వారా త్రిభుజ సమీకరణ రూపాన్ని మరుగుపరచటం

8. త్రిభుజ సమీకరణలోని ఒకపాత్ర స్థానాన్ని ఎత్తుచేయటం.

దర్శకుని పాత్రసమ్మేళన ప్రణాళిక

ప్రతి దర్శకుడు పాత్రసమ్మేళన విషయమైన తన మనోభావాలను నిర్దిష్టంగా రూపొందించుకొని అవి బొమ్మలుగా ప్రయోగప్రతిలో చేర్చుకోవలె. ఇట్లా చేయటంవల్ల ప్రయోగంలో క్రమపద్ధతి, సౌలభ్యము ఏర్పడి, నటీనటులకు పూర్వాభ్యాసంలో తెలియజెప్పటానికి సాయపడుతుంది.

దర్శకుడు సమ్మేళనాలను రూపొందించేటప్పుడు నాటక ప్రయోగానికి అవసరమైన ప్రవేశనిష్క్రమణాలు మొదలైన ప్రక్రియలు దృష్టిలో ఉంచుకొని, పాత్రల స్థానాలు నిర్ణయించుకోవటంతో తన ప్రణాళిక మొదలుపెట్టవలె. తర్వాత ముఖ్యసన్నివేశాలు, పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలు, వాటికి తగిన అభినయావసరాలు నిర్ణయించి పాత్రసమ్మేళనము నిర్ధారణ చేయవలె. తక్కువ ప్రాముఖ్యము గల సన్నివేశాల సమ్మేళనము చివరకు రూపొందించవచ్చు. సమ్మేళనాలు ఒకదానినుంచి మరొకటి; ఇటు నటీనటుల సౌలభ్యానికి, అటు ప్రేక్షకాసక్తికి అనుగుణంగా సాఫీగా ఒకదానితో ఒకటి కలిసిపోయేటట్లు ఏర్పరచవలె.

11 | పాత్ర నిర్ణయము
(Choosing the Cast)

పూర్వాభ్యాసము (rehearsal) మొదలుపెట్టేముందే పాత్రనిర్ణయము జరగవలె. ఈ నిర్ణయము ప్రేక్షకానుభూతిని దృష్టిలోఉంచుకొని జరగవలెనేకాని, నటులను తృప్తిపరిచేటందుకు, వారికి ఉత్సాహ ప్రోత్సాహాలిచ్చేటందుకుమాత్రము కాదని దర్శకుడు గుర్తుంచుకోవలసిఉంది. ప్రతి పాత్రకు ఒక మంచినటుడు లభించే సందర్భంలో, పాత్రనిర్ణయము పూర్వాభ్యాసానికి చాలా ముందుగానే చేయవచ్చు.

అర్హతలు

ఒకపాత్రకు నటునిఎన్నిక, అతనికి నటనలో ఉన్న ప్రత్యేక ప్రజ్ఞా ప్రాభవాలుగాక, అతడా పాత్రకు సరిపోతాడా ? అనే ప్రాతిపదికమీద జరగవలె. తాళంచెవి విలువ అది కావలసిన తాళాన్ని తెరవగలశక్తిమీద ఆధారపడి ఉంటుందిగాని, అది తయారైన లోహం విలువనుబట్టికాదు. నటుడు రంగస్థలం మీద ధరించే పాత్ర అతని బాహ్యశరీర లక్షణాలకు ఇంచుమించు సరిపోయేదిగా ఉండవచ్చు (ఇది అనురూపము). లేదా భిన్నంగా ఉండవచ్చు (ఇది విరూపము). నటుడు ఆ పాత్రలో ప్రేక్షకులకు ఎట్టి అనుభూతిని కలిగించగలడు ? అనేది ముఖ్యము. ఎన్నిక చేయవలసినపాత్ర ముఖ్యసంభాషణలు చెబుతూ, అభినయము చేయించి, నిర్ణయించటం చక్కని మార్గము కాగలదు. కావలసిన ఫలితాలు దర్శకునికి లభిస్తాయి.

పాత్రనిర్ణయ కార్యవర్గము (Casting Committee)

ఒక్కొక్క నటునివల్ల, విభిన్నమైన అభిరుచులుగల ప్రేక్షకులు విభిన్నమైన అనుభూతిని పొందుతారు. అందుచేత, దర్శకుడు కేవలము తన ఒక్కని అభిరుచి ఆధారంగా నిర్ణయాలు చేయకుండా మరికొందరి అభిప్రాయాలు సేకరించి, నిర్ణయము చేయడం ఎక్కువ ప్రయోజనకరంగా ఉంటుంది. కాబట్టి

పాత్ర నిర్ణయానికి మరికొంతమందిని కార్యవర్గంగా ఏర్పాటుచేసి, పూర్వ దర్శ నాలు (try outs) జరిపి, పాత్ర నిర్ణయము జరుపుకోవచ్చు.

నటనాభ్యర్థులు

కార్యవర్గము నటీనటులకు ఎన్నికనిమిత్తముచేసే పరీక్షకు ముందుగా నాటకంలో పాత్రల లక్షణాలు తెలియజెప్పి, అభ్యర్థుల పేర్ల జాబితా తయారు చేసి, పరీక్షాసమయము, ప్రదేశము తెలియజేయవలె. నాటకంలో ఈ పరీక్షకు ఉపయోగించే సన్నివేశాలను ఎన్నిక చేయవలె. ఎన్నికచేసే సన్నివేశాలలో 7, 8 పాత్రలుండేవీ, అన్ని పాత్రలకు సంభాషణలు ఇంచుమించుగా సమానంగా ఉండేవీ అయితే బాగుంటుంది. ప్రతి ముఖ్యపాత్ర కనీసము ఒక సన్నివేశంలో అయినా ఉండేటట్లు ఈ ఎన్నిక జరగవలె. ప్రధాన పాత్రలకు అనుకూలంగా లేనివారిని చిన్నపాత్రలకు సందర్భానుసారంగా ఉపయోగించుకోవటం మరొక పద్ధతి.

పూర్వదర్శనము **(Try Out)**

దీనిని రెండు దశలుగా విభజించవచ్చు. మొదటిదశ— బొత్తిగా పనికిరానివారిని తీసివేసి, మిగిలినవారినుంచి చివరి ఎన్నిక చేసుకోవచ్చు. ఇదే గాక మొదటిదశ పూర్వపరీక్ష పూర్తి అయ్యేసరికి, అభ్యర్థుల ప్రజ్ఞా విశేషాలు దర్శకునకు పూర్తిగా అవగాహన అయి, పరిస్థితి బోధపడుతుంది. మొదటిదశలో జరిగేది అవసరమైన అభ్యర్థుల ఏరివేత.

మొదటిదశ

ప్రతి అభ్యర్థిపేరు, వివరాలు, ఏ పాత్రకు పరిశీలించవలసినది వ్రాసి జాబితా తయారుచేసుకోవలె. ఎన్నికచేయబడిన సన్నివేశానికి కావలసిన రంగస్థల సామగ్రి ఉండవలసిన స్థానాలలో అమర్చి ఉంచుకోవలె. అప్పుడు దర్శకుడు అభ్యర్థులకు—

1. కథాసంవిధానాన్ని తెలియజెప్పి, పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు వివరించి, రంగాలంకరణ వగైరా ఎట్లా ఉండేదీ బోధపరచవలె.

2. నటీనటులు తాము నటించిచూపించ బోయే పాత్రలు తాత్కాలికంగా నిర్ణయము చేసినవనీ అవసరమైతే మరొకపాత్రకు ప్రయత్నించవచ్చుననీ చెప్పవలె.

3. ఆ నాటకంతో పూర్వపరిచయము లేకపోవటం లోపంకాదని తెలియజెప్పి, అభ్యర్థులకు సంభాషణల ప్రతిని ఇచ్చి ఆ సన్నివేశాన్నిగురించి పాత్రలగురించి తెలియజెప్పి పూర్వాభ్యాసము చేయించవలె.

కదలికలు, కార్యకలాపము అభ్యర్థులు వారికివారే ఊహించుకొని చేయవలె. ఒక్కొక్క నటుని గురించి నిర్ణయానికి వచ్చినతరవాత ఆపి, ఆ నటుని స్థానంలో, అదేపాత్రకు అభ్యర్థిఅయిన మరొకనటుని పిలిచి చేయించవలె. ఒక్కొక్కసారి అవసరంపట్ట, సందర్భోచితంగా అందరినీ ఆపివేసి, కొత్తవారిచేత తక్కిన సన్నివేశాన్ని సాగించవచ్చు. ఎన్నికచేయబడిన తక్కిన సన్నివేశాలు ఇదేపద్ధతిలో పూర్తిచేయవలె.

నటనలో అభ్యర్థుల సాంకేతిక ప్రజ్ఞావిశేషాలను ఈ దశలో విస్మరించడం మంచిది. ఈ దశలో పరిశీలించవలసిన అంశాలు——

1. అభ్యర్థి ప్రేక్షకులలో అనుభూతిని కలిగించగలడా? (ఏమాత్రమూ ఆసక్తి కలిగించలేనివారిని నిస్సందేహంగా తీసివేయవచ్చు.)

2. నటుని శరీరనిర్మాణము పాత్రోచితంగా ఉన్నదా?

3. పాత్రోచితమైన సహజప్రకృతి లక్షణాలు నటునిలో ఉన్నవా? (పాత్ర విషాదప్రకృతిని సూచించేదైతే హాస్యప్రకృతి అభ్యర్థిలో కనిపిస్తున్నదా?)

అభ్యర్థులందరికీ అవకాశమిచ్చి, పరిశీలన పూర్తి అయిన తరవాత దర్శకుడు ఇతర సభ్యులతో సంప్రదించి, వారి భావాలను తెలుసుకొని, ఏరివేత కార్యక్రమము పూర్తి చేయవలె.

రెండవదశ

పైవిధంగా మొదటి దశలో ఏరివేత పూర్తి అయిన తరవాత మిగిలిన వారిని తిరిగి పిలవవలె. ఐదారుగురిని మించి అభ్యర్థులు ఒకే పాత్రకు మిగిలి ఉంటే, ఆ సంఖ్యను ఇద్దరు ముగ్గురికి తగ్గించవలె. ఎట్టి సందర్భంలోనూ ఒకని కన్న బాగా చేసిన అభ్యర్థి ఉన్నప్పుడు అతనిని పిలవరాదు. ఒకే అభ్యర్థిని రెండు మూడు పాత్రల నిర్ణయానికి పిలవవచ్చు. కొత్త అభ్యర్థులను తిరిగి పిలవవలె.

తుది పరిశీలన

ప్రతి అభ్యర్థి విషయంలోను పాత్రానుకూల్యము క్షుణ్ణంగా పరిశీలించవలె. ఈదశలో ఆపాత్రకు ప్రాముఖ్యమిచ్చేవీ, నటనకు కష్టంగా ఉండేవీ అయిన సన్నివేశాలను అభ్యర్థిచేత నటింపజేసి, అతని సామర్థ్యాన్ని నిశితంగా పరిశీలించవలె. దర్శకుడు అవసరమైన సూచనలిచ్చి, అభ్యర్థి వాటికి ఏ విధంగా రూపకల్పన చేసి, ప్రదర్శించేది గమనించవలె. నాటకంలో పాత్ర మనఃస్థితి విభిన్న సన్నివేశాలలో విభిన్నంగా ఉంటే, అట్లాంటి అన్ని రకాలైన సన్నివేశాలలోను, నటునిసామర్థ్యము పరిశీలించవలె. విభిన్న మనఃస్థితులను ప్రకటించే సామర్థ్యము నటునికి ఉండాలి. క్రమంగా శిక్షణద్వారా దర్శకుడు అవసరమైన, తక్కిన ప్రక్రియలను సాధించవచ్చు.

ఈ విధమైన పరిశీలన వల్ల నటుని అభినయ ప్రజ్ఞ చాలా వరకు దర్శకునికి బోధపడుతుంది. నటుని కంఠస్వరము ప్రేక్షకులందరికీ వినిపించే శక్తి కలిగి ఉన్నదా? అనే అంశము దర్శకుడు పరిశీలించవలె. ఇవిగాక, కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలు కూడా అవసరమౌతాయి. ఉదా॥ ఉద్వేగ ప్రకటన, స్వచ్ఛమైన ఉచ్చారణ, మాండలికమైన ఉచ్చారణ, సంగీతజ్ఞానము, నృత్య వివేకము మొదలైనవి; పౌరాణిక చారిత్రిక నాటకాలలో పాత్రోచితమైన శరీర సౌష్ఠవము, మంచిరూపము, ఖడ్గ మల్ల యుద్ధాలలో ప్రావీణ్యము మొదలైనవి. వీటికై ప్రత్యేక పరిశీలన జరగవలె. ఈ దశలో దర్శకుడు ఇతర సభ్యుల అభిప్రాయాలు, సలహాలు, సూచనలు తీసుకున్నా తుది నిర్ణయాలు తానే తీసుకోవలె.

నటీనటులు వారు ధరించే పాత్రలకు అనురూపులై ఉండటమేగాక, సమష్టి దృశ్యంలో కూడా, ఆ పాత్రలకు తగి ఉండవలె. ఒకే పోలికలు, ఒకే రకమైన కంఠస్వరాలు గల నటులు, ఒకే నాటకంలో పాత్రలు ధరించడం, నాయక పాత్రధారి నాయికా పాత్రధారిణి కన్న పొట్టిగా ఉండటం, మల్లయుద్ధంలో ఓడిపోయే పాత్ర గెలిచే పాత్రకన్న కండలు తీరిఉండి, బలవంతుడుగా కనిపించటం వంటివి సమంజసం కాదు.

పాత్రనిర్ణయంలో చేయవలసిన పరీక్షలు

1. ఉచ్చారణ నిర్దుష్టతకు, భావస్ఫూర్తికి పఠన పరీక్ష (reading-test):

2. పఠన పరీక్షకు అనుబంధంగా సంభాషణ పరీక్ష (conversation test)

3. ఊహాశక్తికి, ఉచ్చారణ స్వచ్ఛతకు, భంగిమలకు, అలవాట్లకు సద్యఃకల్పన పరీక్ష.

4. మూకాభినయ పరీక్ష, భంగిమల (postures) కదలికలలో సహజత్వము, ఊహాశక్తి, సాంకేతిక ప్రజ్ఞలకు పరీక్ష.

5. వ్యంగ్య ధోరణి పరిశీలనకు ప్రత్యేక పరీక్ష.

6. నటనలో వైవిధ్యానికీ ప్రతిభావిశేషాలకూ అభినయ పరీక్ష.

7. వ్యక్తిగత స్వభావము, శీలము, మేధాశక్తి, సానుభూతి, ప్రేక్షక తాదాత్మ్య సాధన, ప్రతిభలకు ప్రత్యేక సమావేశంలో పరీక్ష.

12 | పాత్ర విశ్లేషణము - పాత్రి చిత్రణము
(Character Analysis - Characterisation)

ప్రతి ఘన పదార్థానికీ పొడవు, వెడల్పు, ఎత్తు లేదా మందము వలెనే మానవునికి శారీరకము, సాంఘికము, మానసికము అని మూడు పరిమాణాలుంటాయి. ఈ మూడు పరిమాణాలను అధ్యయనము చేసినప్పుడే ఆ వ్యక్తికి విలువ కట్ట గలుగుతాము.

ఈరకం అధ్యయనంలో, మానవుని గుణగణాలు తెలుసుకోవడం మాత్రమే చాలదు. ఆ గుణగణాలు ఎట్లా రూపొందాయో, ఎందుకు పరిణామము చెందుతాయో కూడా తెలుసుకోవలె.

ఇందులో మొదటిది శారీరకము. రోగిష్టివానికి ఆరోగ్యమే మహాభాగ్యమనిపిస్తుంది. ఆరోగ్యవంతుడు తన ఆరోగ్యవిషయము అంతశ్రద్ధగా పట్టించుకోడు. కుంటి, గుడ్డి, చెవిటి మొదలైనవారు మామూలు మానవులవలెగాక, విభిన్నమైన దృష్టితో ప్రతిదీ ఆలోచిస్తారు. శరీర నిర్మాణానికి, పరిస్థితికి విడదీయలేని సంబంధము ఉంటుంది, ఉదాహరణకు : బక్కవానికి, రోగిష్టివానికి కోపము, చిరాకు ఎక్కువగా ఉంటాయి; స్వాతిశయమూ, న్యూనతా (superiority and inferiority complexes) ఏర్పడతాయి. ఇందుకుకూడా శరీర నిర్మాణమే ముఖ్యకారణము. మనస్సుమీదకూడా ఇది పనిచేస్తుంది. వినయ విధేయతలు, ఆలబిరుసుతనము మొదలైన గుణగణాలు శరీరనిర్మాణంవల్లనే రూపొందుతాయి.

రెండవది సాంఘికము. దిక్కూమొక్కూ లేకుండా జీవితము వీథులలోనే గడిపే బాలునికీ కలిగినవారింట పుట్టి, అన్ని సదుపాయాలమధ్య పెరిగిన పిల్లవానికీ మనస్తత్వంలో, జీవిత దృక్పథంలో భేదము ఉండడం సహజము. ఈ భేదము సూక్ష్మంగా గ్రహించవలెనంటే, వారి తల్లిదండ్రులు, స్నేహితులు మొదలైనవారి ప్రభావము వారిమీద ఎట్లా ఉందో, వారు చదివే పుస్తకాలు ఏవో, వారి సాంఘిక ప్రతిపత్తి ఎటువంటిదో మొదలైన విషయాలుకూడా తెలుసుకోవలె.

మూడవది మానసికము—ఇది మొదటి రెండు పరిణామాల ఫలితంగా రూపొందుతుంది, వాటి ప్రభావంవల్ల, ఆశనిరాశలకూ మనస్తత్వానికీ, వైఖరికీ, స్వాతిశయ న్యూనతా భావాలకూ జీవము వస్తుంది.

మానవుని ప్రక్రియలను (actions) అర్థము చేసుకోవలెనంటే ఆ ప్రక్రియల వెనకఉన్న ఉద్దేశము తెలుసుకోవలె.

మానవుడు జబ్బుగా ఉన్నప్పుడు ఒకవిధంగాను, ఆరోగ్యంగా ఉన్నప్పుడు మరోవిధంగాను ప్రవర్తిస్తాడు.

ఒక్కొక్కని అవయవాలు వికారంగా ఉండవచ్చు, మరొకనికి అవి లోపించవచ్చు. ఒకడు ఈ వికారాలను, లోపాలను తేలికగా తీసుకొంటాడు; మరొకడు తీవ్రంగా మనస్సుకు పట్టించుకొని బాధపడతాడు, ఇంకొకడు, అసంతృప్తి, చిరాకు మాత్రము పడవచ్చు. ఇది దృక్పథాన్ని రూపొందిస్తుంది. అట్లాగే సంఘంలో మానవుని స్థానము, ఇతరులు అతనిని చూసేవిధముకూడా అతని దృక్పథాన్ని, మనస్తత్వాన్ని నిర్ణయిస్తాయి. శారీరక సాంఘిక పరిమాణాలు రెండూ కలిసి మానసికపరిమాణాన్ని జనింపజేస్తాయి. ఈ మూడు పరిమాణాలు మానవ చేష్టల కారణాన్ని తెలుపుతాయని గ్రహిస్తే ఏ పాత్రనుగూర్చి అయినా తెలుసుకొని, ఆ పాత్ర చేష్టలకు కారణము గ్రహించడం తేలిక. ఈ మూడు పరిమాణాల ఆధారంగా పాత్రను విశ్లేషించేటట్లయితే ఈ కిందివిధంగా ఉంటుంది.

I. శారీరకము

1. స్త్రీ లేదా పురుషుడు.
2. వయస్సు.
3. ఎత్తు, బరువు.
4. జుట్టు, వేళ్ళు, చర్మము, రంగు.
5. భంగిమ.
6. ఆకార విశేషాలు, అందచందాలు, శుభ్రత.
7. లోపాలు (అవయవలోపాలు, అతిగా పెరుగుదల, అతితక్కువ పెరుగుదల, పుట్టుమచ్చలు, వ్యాధులు మొదలైనవి.)
8. ఆనువంశిక (Hereditary) విశేషాలు.

పాత్ర చిత్రణము

మొదటిదశ

నాటక రచయిత "వ్రాసిన" పాత్రను సజీవంగా రంగస్థలంపై చిత్రీకరించే ప్రయత్నంలో, పాత్రను విశ్లేషించి చూసుకొని ఆ ఆకారస్వభావవిశేషాలు నటునిచేత ప్రకటింప జేయటం దర్శకత్వ విధులలో ముఖ్యమైనది. ఈ స్వభావ విశేషాలు సమగ్రంగా తెలుసుకోవటంకోసం నాటకమంతా క్షుణ్ణంగా చదవవలె. ఆ పాత్ర ధరించేనటుని-నాటకమంతా చదివిన తరవాత—కింది ప్రశ్నలు వేసుకొమ్మని చెప్పవలె.

1. నాటకంలోని ఏ భాగము తనను ముఖ్యంగా ఆకర్షించినది?
2. ఏ పాత్రమీద తనకు సానుభూతి కలిగింది?
3. నాటకంలోని ముఖ్య పాత్ర లేమిటి?
4. నాటకంలోని ఏ పాత్రలు తనను ఎక్కువగా చలింప జేసినవి ?
5. తాను నటించవలసిన పాత్రకు, నాటకంలోని తక్కిన పాత్రలకు గల సంబంధ బాంధవ్యాలేమిటి? తన పాత్రకు సన్నిహితంగా ఉండేవేవి ? వైరుధ్యం గలవేవి?
6. నాటకము అందించే సందేశ మేమిటి ?
7. నాటక కథాసంవిధాన మేమిటి ?

ఈ విధంగా, తాను, నాటకాన్ని పరిశీలించిన తరవాత నటునిచేత కూడ పరిశీలింప జేయవలె. ఊహాశక్తితో నటుడు తన పాత్రచిత్రణము రూపొందించు కోవకానికీ స్వభావ స్వరూపాలు ఎన్నిక చేసుకోవటానికీ ఈవిధమైన పరిశీలన ఎంతో సాయపడుతుంది. నాటకంలోని ప్రతి ప్రత్యేక పాత్ర బాధ్యత ఏమిటో, సమష్టిగా ఇతర పాత్రలతో ఈ బాధ్యత ఎట్లు నిర్వహింప బడవలెనో బోధపరచవలె.

రెండవ దశ

దర్శకుడు మొదటి దశలోని అంశాలన్నీ నటీనటులు మనస్సులకు పట్టించుకునేటందుకు తగిన వ్యవధి ఇయ్యవలె. తర్వాత మొదటి దశలో సూచించిన అభిప్రాయాలు సరిఅయినవా, కాదా? అనే సూక్ష్మ పరిశీలన చేయవలె. రచయిత ఇచ్చిన సూచనలను బట్టిగాని, సంభాషణలను బట్టిగాని పాత్రల విషయమై కింది ప్రశ్నలు ఆధారంగా పాత్రల స్వభావస్వరూపాలు నిర్ణయించవలె.

13 | పూర్వాభ్యాసము—I
(Rehearsals)

పూర్వాభ్యాసము దర్శకుని అతిముఖ్యమైన వ్యక్తిగత బాధ్యత. పూర్వాభ్యాసం ముఖ్యోద్దేశాలు—

1. ప్రయోగానికి (experiment) అవకాశము కల్పించడం.

2. నటీనటులకు నాటకంలోని సంభాషణలు, చలనము, అభినయము, రంగవ్యాపారము మొదలైనవాటినీ నాటకంయొక్క అంతరార్థాన్నీ బోధించటం.

3. అన్నివిధాలా ప్రయోగాన్ని ప్రదర్శనస్థాయికి (Production) తీసుకొనిరావటం, మెరుగులు దిద్దడం.

ఔత్సాహికులు విద్యార్థులూ, పరిపక్వముకాని విజ్ఞానము కలవారూ, అనుభవరహితులూ కావడంచేత దర్శకుడు ప్రయోగాలు (experiments) పరిమితంగా, పూర్వాభ్యాసానికి ముందో, మధ్యనో చేసుకొంటూ ఎక్కువ కాలము బోధనకూ మెరుగులు దిద్దుకోవటానికీ వినియోగించవలె.

ఏ దశనూ అశ్రద్ధచేయనవసరంలేకుండా, దర్శకుడు ముందుగానే సరిఅయిన ప్రణాళిక ప్రకారము కార్యక్రమము రూపొందించుకొని, నటీనటులకు, సాంకేతికనిపుణులకు, సహాయకులకు తెలియజేయవలె. ఈ కార్యక్రమము నాటక స్వభావాన్నిబట్టీ, దానికి అనుసరించవలసిన ప్రదర్శన పద్ధతులనుబట్టీ ఉంటుంది. తక్కువ పాత్రలతోకూడిన సన్నివేశాలు ఎక్కువగా ఉంటే, ఆ సన్నివేశాలను విడివిడిగా ఆ పాత్రలచేత చేయించి, వరసక్రమంలో పూర్వాభ్యాసం ఆఖరు దశలోచేయవచ్చు. ఇందువల్ల చిన్నపాత్రలున్న నటీనటులు అనవసరంగా రావలసిన పని తప్పుతుంది. అట్లాగాక, ఎక్కువ సన్నివేశాలలో ఎక్కువ పాత్రలుంటే ఈ పద్ధతి ఆచరణలో కష్టము. దుస్తుల ఆడంబరము ప్రాముఖ్యము వహించే నాటకాలలో దుస్తులతోకూడిన పూర్వాభ్యాసాలూ, దీపనము మొదలైన హంగుల మీద ఆధారపడే నాటకాలకు వాటితోకూడిన పూర్వాభ్యాసాలూ ఎక్కువగా చేయ

వలసి ఉంటుంది. అట్లాగే సంభాషణప్రధానాలైన నాటకాలలో వ్యక్తిగత వాచిక శిక్షణమీద ప్రత్యేకశ్రద్ధ అవసరము.

సామాన్యంగా, ప్రదర్శించే నాటకాన్ని చిన్నచిన్న సన్నివేశాలుగా విభజించి (blocking out) అవి పూర్వాభ్యాసాలలో విడివిడిగా అభ్యాసము చేయవలె. దీనివల్ల తక్కువ సంభాషణలున్న పాత్రధారులకు అనవసర కాల వ్యయము తప్పించటమేగాక, అవసరమైన పాత్రధారులకు మరింత పటిష్ఠంగా శిక్షణ ఇచ్చే అవకాశ మెక్కువ దొరుకుతుంది. ఈ ప్రత్యేక వ్యక్తిగతశిక్షణ నట విద్యార్థులలోను, ఔత్సాహికులలోను మరింత అవసరము. సామూహిక పూర్వాభ్యాసాలలో దర్శకుడిచ్చే సూచనలు అర్థముచేసుకొని, తర్వాతి పూర్వాభ్యాసాలలో ఆ సూచనలనుబట్టి మార్పు తెచ్చుకొనే శక్తిసామర్థ్యాలు సాధారణంగా ఈ రకంనటీనటుల కుండవు. దర్శకుడు పూర్వాభ్యాసాల ప్రారంభానికి, ప్రదర్శన తేదీకి మధ్య ఉన్న వ్యవధినిబట్టి, ఒక నిర్దిష్ట కార్యక్రమము రూపొందించుకోవలె.

మొదటి పఠనము (First Reading)

చాలామంది దర్శకులు పూర్వాభ్యాసము మొదలుపెట్టేముందు - నాటకము పూర్తిగా నటీనటుల ఎదుట చదవటం అవసరమని భావిస్తారు. ఇది అవసరమా ? కాదా ? అనేది పరిస్థితులనుబట్టి ఉంటుంది. అచ్చుపుస్తకాలు లేక నటీనటులు వారివారి పాత్రలు మాత్రమే వ్రాసుకొన్నప్పుడు, ఈ రకంగా నాటకము చదవడం వారు ఆ నాటకాన్ని వారివారి పాత్రల దృష్టితో నేగాక సమగ్రంగా అర్థము చేసుకోవటానికి ఎంతో సాయపడుతుంది. ఈ ఉద్దేశంతో నాటకము చదివినప్పుడు అది పూర్వాభ్యాసంవలె జరగకూడదు. నటీనటుల స్థలనిర్దేశ సూచనలు అక్కరలేదు. అట్లాగే నటీనటులే ఆ యా సంభాషణలు చదవనక్కరలేదు. తెలిసి చక్కగా చదవగలిగినవ్యక్తి - సాధ్యమైతే రచయిత- నాటకాన్ని చదివవలె. నాటకంయొక్క అర్థాన్నిగురించి తప్ప అడ్డుప్రశ్నలు, అవరోధాలు పనికిరావు. చదవటం పూర్తి అయిన తరవాత ఇష్టాగోష్ఠి చర్చకు తగిన కాలము కేటాయించుకోవలె.

అచ్చుపుస్తకాలుంటే, నటీనటులకు ఈ ప్రథమ సమావేశానికి తగినంత ముందుగా ఒక్కొక్క నాటకప్రతి ఇచ్చి, నాటకాన్ని వారు చదువుకొని, లక్షణ నిరూపణ చేసుకొని, చర్చకు అవసరమైన అంశాలను గుర్తించుకొన

వలసినదిగా చెప్పవలె. కేవలము తమ పాత్రలవిషయమే తెలుసుకోదలచి, నాటక స్వరూపము సమగ్రంగా తెలుసుకోనక్కరలేదని భావించే నటీనటులు ప్రయోగానికి అవరోధాలవుతారు. నాటకము సమష్టి కళగా రూపొందినప్పుడే అది పరిపూర్ణత పొందుతుంది. ప్రతి పాత్రధారికి నాటకప్రతి ఇచ్చినప్పుడు, ఈ రకమైన పఠన మవసరమా? లేదా? అన్న ప్రశ్న నాటక స్వభావాన్నిబట్టి ఉంటుంది. నాటకంలో స్థూలంగా అర్థముకాని అంతర్గతభావాలున్నసందర్భంలో ఈ రకమైన పఠనము తప్పనిసరి అవుతుంది. తగినంత వ్యవధిలేనప్పుడు, నాటకము సరిగా చదవగలవ్యక్తి లేనప్పుడు ఈ ప్రయత్నము విరమించుకోవచ్చు.

తొలి పూర్వాభ్యాసాలు

పైన సూచించినట్లు నటీనటులుగాని, ప్రత్యేకవ్యక్తిగాని నాటకము చదివిన తరవాత దృశ్య విభజనపద్ధతి (blocking out) ప్రారంభమవుతుంది. దర్శకుడు తన ప్రయోగ ప్రణాళికను, ముందుగానే సిద్ధముచేసుకొంటే ఈ కార్యకలాపము మరింత శీఘ్రంగాను, సాఫీగాను నడుస్తుంది. కదలికలు, స్థల నిర్దేశాలు, రంగకార్యకలాపాలు స్థూలంగా నిర్ణయించుకోవలె.

దర్శకుని ప్రణాళిక చక్కగా రూపొందినప్పుడు— మొదట, దృశ్యాలలోని ప్రవేశనిష్క్రమణాల ఏర్పాటును, రంగస్థలంపై ఉపయోగించే పరికరాల స్థానాలను, రంగసజ్జ ఏర్పాటును, దర్శకత్వానికి ఉపయోగించే పరిభాషను— ప్రయోగంలో పనిచేస్తున్న అందరికీ దర్శకుడు తెలియజెప్పవలె.

మొదటి పూర్వాభ్యాసంనుంచీ నటీనటులు తగు కదలికలను అనుసరిస్తూ అవి వారి మనస్సుకు పట్టేటట్లు చేయటం ఒకపద్ధతి. నటీనటులు కూర్చుండిఉండే; దర్శకుని సూచనలు వ్రాసుకోవటం, సంభాషణలు కంఠతః వచ్చినతరవాత కదలికలు ఆచరణలో పెట్టటం మరొకపద్ధతి.

చాలా సందర్భాలలో మొదటిపద్ధతే మంచిది. కాని అవలంబించే పద్ధతి ఏదైనా, దర్శకుడు చెప్పే సూచనలన్నీ వారి సంభాషణలున్న కాగితాల మీద స్పష్టంగా- కదలికలు, స్థానాలు, నటప్రక్రియలు, రంగవ్యాపారాలు, సంభాషణలోని ప్రత్యేకవిరామాలు, ప్రాధాన్య మివ్వవలసిన మాటలు — నిర్దిష్టంగావ్రాసుకోవడం ముఖ్యము. దర్శకుడు ఈ పద్ధతియొక్క ప్రాముఖ్యాన్ని, ఉపయోగాన్ని నటీనటులకు బోధపరిచి, మొదటి కొద్ది పూర్వాభ్యాసాలలోనే కదలికలు, నటప్రక్రియలు మొదలైనవి సంభాషణలతో మేళవించి నేర్చుకొనేటట్లు

శ్రద్ధ వహించవలె. నటీనటులు ఈ విధంగా పూర్వాభ్యాసము చేసేటప్పుడు, వీలైనంతవరకు రంగస్థలంమీద ఉండవలసిన కుర్చీలు వగైరాలను సరిఅయిన స్థానాలలో ఉంచి, ప్రవేశద్వారాలు నేలపై సుద్దగీతలద్వారాగాని, రెండు కుర్చీల మధ్య ఎడము ఉంచటంద్వారా గాని సూచించవలె. నటీనటులు తమ పాత్రల సంభాషణలు చదువుతూ, దర్శకుని సూచనల ప్రకారము స్థానాల మార్పును రూపొందించవలె. దర్శకుడు ఎప్పటికప్పుడు అడ్డుతగిలి, ఇవ్వవలసిన సూచన లిస్తూ, ఆ సూచనలు నటీనటులు తమ ప్రతులలో వ్రాసుకొనే వ్యవధి ఇవ్వవలె. ఈ దశలో నాటకంలోని వరసక్రమము సాధించటం అట్టే ముఖ్యము కాదు. శ్రద్ధతో పరిపూర్ణత సాధించడానికి ఎంతో వ్యవధికావలె. ఇది సాధింపబడిన తరవాత, పూర్వాభ్యాసాలు మరింత శీఘ్రంగా, సాఫీగా, నిర్దుష్టంగా, ఉత్తమ ప్రమాణాలతో జరిగే అవకాశము వృద్ధి అవుతుంది. ఏకముఖత్వంవల్ల గాని సరిఅయిన ఫలితాలు రావు. ఇది నటీనటుల, దర్శకుని నిరంతర సాహచర్యంవల్ల సాధింపబడుతుంది. సాయంకాలంమాత్రమే లేదా, ప్రత్యేకదినాలలో మాత్రమే ఈ వ్యాసంగానికి సావకాశమున్నప్పుడు మరింత శ్రద్ధ, దీక్ష అవసరము. అప్పుడు రోజుకొక దృశ్యము పూర్వాభ్యాసము చేయవలె. అన్ని దృశ్య భాగాలకు దర్శకుడు సూచనలివ్వవలె. మొదటిదశ పూర్వాభ్యాసాలలో నటీనటులు సహృదయతతో చేసే సూచనలు, విమర్శలు దర్శకుడు స్వీకరించి, చర్చించి నటీనటులకు తృప్తికలిగించి వారిని సమాధానపరచవలె. తన ధోరణికి, నటీనటుల ధోరణికి పాత్రల స్వభావప్రకృతులను గురించిగాని, ఇతర విషయాలను గురించిగాని భేదాభిప్రాయము గలిగినప్పుడు వారి సందేహాలు సహనంతో తృప్తికరంగా నివారణ చేయవలె. కేవలము ఒకరిద్దరు నటీనటులకు సంబంధించిన సమస్య వచ్చినప్పుడు దాని పరిష్కారం కోసము ఎక్కువకాలము వ్యయము చేయకుండా, పూర్వాభ్యాసము సాగించి, తర్వాతి పూర్వాభ్యాసంలోపున అందుకు సంబంధించిన వ్యక్తులతో చర్చలుచేసి, ఆ సమస్యను పరిష్కరించవలె. ఈ దశలోని పూర్వాభ్యాసం ఉద్దేశము– నటీనటులు వారివారి పాత్రలను అర్థముచేసుకొనేటట్లు కొన్ని నిర్దుష్టమైన సూచనలు ఇవ్వటంమాత్రమే.

ప్రేమ సన్నివేశాలు, ఇబ్బంది కలిగించే కష్టమైన ఇతర సన్నివేశాలు మామూలు పూర్వాభ్యాసాలలోగాక, ముందుగా ఆ నటీనటులచేత ప్రత్యేకంగా

అభ్యాసము చేయించి, అనంతర పూర్వాభ్యాసంలో (continuous rehearsal) చేర్చటంవల్ల వారి భంగిమలు, కదలికలు, సంభాషణలు క్రమబద్ధమై ఆత్మ విశ్వాసము చేకూర్చి, ధైర్యంగా అందరి ఎదటా నిర్దుష్టంగా చేసే అవకాశము కలుగుతుంది.

మొదటి సమీక్ష

పైపద్ధతిన రెండు మూడుసార్లు నాటకము పూర్తిగా పూర్వాభ్యాసము చేసిన తరవాత, అప్పటి పరిస్థితి సమీక్షించుకోవటం ఉచితంగా ఉంటుంది. ఈ దశలో నటులు తమ సంభాషణలు పూర్తిగా కంఠస్థము చేసి ఉండకపోవచ్చు. వారు తమ పాత్రల స్వభావస్వరూపాలను అర్థము చేసుకోవడంలోను, సమష్టి కృషిప్రయత్నంలోను, ఆంగికవాచికాభినయాల సమన్వయప్రయత్నం (Co-ordination of speech and movement) లోను ఉంటారు. ఈ సమీక్షా సమావేశంలో దర్శకుడు నటీనటుల సందేహాలు తిరిగి తీర్చి, జవాబులు చెప్పి, వారిసూచనలు విని, నాటకంలోని అంతర్గత భావాలను స్థూలంగా చర్చించవలె. నాటకభావ ప్రాధాన్యము ప్రయోగంలో స్థిరపడి రూపొందేటందుకు ప్రయత్నాలు కేంద్రీకరింపబడవలె. నటీనటులలో లభ్యమయ్యే సామర్థ్య విశేషంవల్ల, సాంకేతిక విలువల సాధనకున్న అవకాశాలవల్ల, ఏది ప్రయోగంలో సాధ్యమో; ఏది అసాధ్యమో నిర్ణయించుకొని దర్శకుడు తన ప్రణాళికను అవసరంపట్ల మార్చుకొని సరిచేసుకొని, ఖాయపరచుకోవలె. నిరుపయోగాలు, అర్థరహితాలు అయిన కదలికలు– నటీనటులకు అవి పూర్తిగా అలవాటై మాన్పవీలు కాని పరిస్థితి ఏర్పడకముందే దర్శకుడు మాన్పించవలె. నటీనటుల ప్రతికదలిక సరళంగాను విశిష్టంగాను, అర్థయుక్తంగానూ ఉండవలెనేగాని అనిశ్చితత్వం (hesitation) తోను, సందేహసూచకం (doubtful) గాను ఉండరాదు. ఒక్కొక్కప్పుడు దర్శకుడుద్దేశించిన కదలిక, రంగస్థలంలోని అభినయావరణ (acting area) పరిమితము కావడం వల్ల సరిగా రూపొందక, నటుడు ఇబ్బంది పడవచ్చు, కాబట్టి, దర్శకుడు నటీనటుల ఇబ్బందులు తెలుసుకొని తన ప్రణాళిక మార్చుకోవలె. సమీక్షద్వారా చర్చలు ముగిసిన తరవాత అవసరమైన ప్రయోగ పద్ధతులు పరిశీలించి నిర్ణయింపబడిన తరవాత, రంగస్థలంమీద, నాటకక్రమంలో పూర్వాభ్యాసాలు సాగిస్తే, నటీనటుల కంఠస్థాయి, కదలికలు, దృశ్య స్వరూపము, దర్శకుడు అవగాహన చేసుకొనే పరిస్థితి ఏర్పడుతుంది. రంగస్థలంపై

నటీనటులుపయోగించవలసిన వస్తువులన్నీ నటీనటులుపయోగించటంవల్ల, దర్శకు డూహించిన పాత్రగత రంగవ్యాపారాలు ఆచరణలో పెట్టటం వల్ల వాటి సౌలభ్య ఫలితాన్ని ప్రత్యక్షంగా పరిశీలించే అవకాశ మేర్పడుతుంది.

మొదటి ఐదారు పూర్వాభ్యాసాలలోను—

1. నటీనటులు తమ సూచనలను సక్రమంగా అర్థముచేసుకొని ఆచరణలో పెట్టుతున్నారా? లేదా?

2. ముఖ్యంగా నటుడు నాటక సమష్టి కృషిలో తాను తెలుసుకోవలసిన అంశాలన్నీ తెలుసుకొన్నాడా, లేదా? సందేహాలున్నవా?—ఈ విషయాలు దర్శకుడు తెలుసుకొని ఆ తర్వాత పూర్వాభ్యాసాలు సాగించవలె. తృప్తికరంగా పైఅంశాలు జరుగుతున్నప్పుడు దర్శకుడు నాటకంఅర్థాన్నీ అంతరార్థాన్నీ వివరంగా, సూక్ష్మంగా సమన్వయపరిచి నటీనటులకు తెలియజెప్పవలె. నటీనటులు సంభాషణలు సక్రమంగా అర్థయుక్తంగా చెప్పేటట్లు జాగ్రత్త తీసుకోవలె. నాటకోద్దేశసమన్వయంలో అందుకు విరుద్ధమైన వ్యక్తిగత భావాలు నటీనటులలో స్థిరపడకముందే వారిని సక్రమధోరణిలో పెట్టవలె. సంభాషణల లోని భావార్థాలను బోధ పరిచేటందుకు అవసరమైన ప్రశ్నలు వేయవలె. సంభాషణల ప్రాముఖ్యాన్నీ, ప్రత్యేకోద్దేశాన్నీ ఉచ్చారణవల్ల, గమనవేగ వైవిధ్యం వల్ల, రంగవ్యాపార-అభినయాల సమన్వయంవల్ల- ఎట్లు ప్రకటించవలెనో వివరించవలె. నాటకంలోని ప్రతిసంభాషణ యొక్క అర్థము, అది పాత్ర ఏ మనఃస్థితిలో చెప్పినది దర్శకుడు నటీనటులకు తెలియ జెప్పి వారి అభినయము అందుకు అనుకూలంగా రూపొందేటట్లు శ్రద్ధ వహించవలె.

14 | పూర్వాభ్యాసము - మెరుగులు దిద్దడం
(Rehearsals - Polishing)

ఔత్సాహిక ప్రయోగాలలో మెరుగులుదిద్దే పూర్వాభ్యాసాలకు వినియోగించేది సర్వసామాన్యంగా చాలా తక్కువకాలము. దీనికి కారణము ప్రదర్శన లెక్కువ పడటానికి అవకాశాలు లేకపోవటం. అంతేకాదు; బోధించడం, నేర్చుకోవటం అనే మొదటిదశలో పూర్వాభ్యాసాలకే ఎక్కువ వ్యవధి వినియోగించడం జరుగుతుంది. దర్శకుడు కొన్ని పూర్వాభ్యాసాలను, మెరుగులు దిద్దడానికి కేటాయించవలె. ఇట్టి అభ్యాసాలకు కొంతమంది సహృదయ విమర్శకులను ప్రేక్షకులుగా పిలవడం మంచిపద్ధతి. ప్రేక్షకులుండటంవల్ల నటీనటులు తమ బాధ్యతలను మరింత హెచ్చరికతో నిర్వర్తించేఅవకాశమేర్పడుతుంది. ప్రదర్శనలోని ముఖ్యసమస్యలు– మొదటిది: నాటక గమనవేగము. రెండవది: సంభాషణలు వినిపించే స్థాయి. ఈ రెండింటిలో లోపము ఉండడం సర్వసామాన్యంగా జరుగుతూఉంటుంది. సంభాషణస్థాయిలో లోపానికి కారణము సంభాషణలు పూర్తిగా కంఠస్థము కాకపోవటం. దీనివల్ల పక్కనటుని అందింపుమాటలు (cues) వెంటనే అందుకోలేక పోవటం; దానిపరిణామంగా, నాటక గమనవేగము (pace) తగ్గిపోవటం జరుగుతుంది.

మామూలుగా జరిగేది : రామారావు సంభాషణ చెప్పి ఆగుతాడు; ఆ తర్వాత చిన్నవిరామము; ఆ తర్వాత సంభాషణ సుబ్బారావుది; అతడు మెలకువ తెచ్చుకొని తన సంభాషణ చెబుతాడు.

నిత్యజీవితంలో ఇట్లా జరగదు. ఈ విరామము రాదు. చెప్పే జవాబు ప్రత్యేకంగా ఒత్తి శక్తిమంతంగా చెప్పవలసి వచ్చినప్పుడుగాని, సందేహము కలిగి నప్పుడు గాని మాత్రమే విరామముంటుంది. తక్కిన సందర్భాలలో సంభాషణ చకచకా నడుస్తుంది. ఒక్కొక్కసారి, అవతలమనిషి మాటలు పూర్తి కాకుండానే అతడు పూర్తి చేయవలసిన మాటలు మనమే ఊహించుకొని, తక్కిన మధ్యనుంచే మన సంభాషణ ఆరంభించటం కూడా జరుగుతుంది. ఒక్కొక్కసారి

చిన్న విరామ మేర్పడి, అనుకొన్న ఫలితము సాధింపబడదు. కాబట్టి దర్శకుడు రామారావు తన పూర్తి సంభాషణ చెప్పే ఉద్దేశంతోనే ఉన్నా, సుబ్బారావు అడ్డు గొట్టటంవల్లనే ఆగిపోయినట్లు, ప్రేక్షకులకు తెలిసేటట్లు ఈ కార్యక్రమము రూపొందించవలె. అందుచేత సుబ్బారావు, రామారావు చివరి రెండుమాటలు పూర్తి కాకుండానే సిద్ధంగా ఉండి, చివరిమాట ముగిసీ ముగియకముందే, తన సంభాషణ ప్రారంభిస్తేనేగాని ఇది సాధింపబడదు. కాబట్టి రామారావు సందర్భాను సారంగా, రచయిత వ్రాసిన మాటలేగాక, మరి రెండుమూడుమాటలు అదనంగా చెప్పేటందుకు తయారై, ఒకవేళ సుబ్బారావు అడ్డుతగలటం ఆలస్యమయితే, దాన్ని కప్పిపుచ్చేటందుకు కూడా సిద్ధపడవలె.

ఉదాహరణకు : రచయిత సంభాషణలు ఇట్లా ఉన్నాయనుకోండి—

రామారావు : నిజమే ! కాని—

సుబ్బారావు: అదంతా నాకనవసరం. నువ్వు నేనుచెప్పినట్లు చేస్తావా? లేదా?

అప్పుడు రామారావు తన సంభాషణ అవసరాన్ని అనుసరించి, అడ్డుకొట్టేదాకా ఇట్లా పొడిగించవలె.

రామారావు : నిజమే ! కాని— నేను చెప్పబోయేది ఏమిటంటే- (అనిగాని, లేదా) నిజమే, కాని- నేను చెప్పబోయేది పూర్తిగా విని అప్పుడు నువ్వు సమాధానం చెప్పు-- (అనిగాని) పొడిగించుకోవచ్చును.

జాగుకు, అందువల్లవచ్చే అనవసర విరామాలకు, మరొక కారణము- ప్రవేశ నిష్క్రమణాలలో ఉండే సంభాషణలు. ఈ సందర్భంలోకూడా రచయిత సూచనలు మక్కీకి మక్కీగా పాటించటం కాక, దర్శకుడు తన ఊహాశక్తిని వినియోగించడం ద్వారా, జాగులేకుండా, దృశ్యము నడిపించవలె.

ఉదా : రామారావు, సుబ్బారావు మాటాడుతూ ఉండగా, రంగారావు ప్రవేశించే సన్నివేశము నాటకంలో ఉన్నదనుకోండి. రామారావుతో సుబ్బారావు చెప్పవలసిన సంభాషణ పూర్తిఅయిన తరవాత- "రంగారావు ప్రవేశిస్తాడు" అని రచయిత వ్రాస్తాడు. మక్కీకి మక్కీగా ఈ సూచన అనుసరించినప్పుడు, రంగారావు నేపథ్యంలోఉండి, ఆ సంభాషణ పూర్తిగా అయిన తరవాత బయలుదేరి, రంగస్థలంమీదకు వచ్చి దర్శకుడు నిర్దేశించిన స్థానానికి రావలె. దీనికి కొంత కాలవ్యవధి పడుతుంది. ఈ కారణంవల్ల రామారావు, సుబ్బారావు అంతవరకు జడంగా ఉండిపోవలసివస్తుంది. అందుచేత దర్శకుడు కొంత ముందుగానే,

వస్త్వాశ్రయం (objective)గా ఉండరాదు. ఈ రకమైన సజీవ సృజనాత్మక భావనాశక్తి (organic creative imagination) కలిగేటందుకు, తాము ధరిస్తున్న పాత్రల అంతర్గతభావాలు ఊహించగలిగేవిధంగా దర్శకుడు నటీనటులకు కింది ప్రశ్నలవంటివి సూచించవచ్చు—

1. నీవు ఎక్కడనుంచి ఇక్కడికి (ఈ సన్నివేశంలోకి) వచ్చినావు ?

2. ఎందుకు వచ్చినావు ?

3. ఈ సన్నివేశ మేమిటి ?

4. ఫలానా సంఘటన జరిగినదా ?

5. ప్రధాన పరాకాష్ఠ సన్నివేశము జరిగినదా ?

6. జరిగినదానిని గురించి, ప్రస్తుతము జరుగుతున్నదానిని గురించి నీ మనఃస్థితి ఏమిటి ? నీకు సంతోషంగా ఉన్నదా ? విసుగుగా ఉన్నదా ? ఆందోళనగా ఉన్నదా ? కోపంగా ఉన్నదా ? ఆశ్చర్యంగా ఉన్నదా ? తికమకగా ఉన్నదా ? నిర్లక్ష్యంగా ఉన్నదా ? మొదలైనవి.

వీటి జవాబులు సక్రమంగా తెలుసుకొంటే నటుడు తన పాత్రకు న్యాయము చేకూర్చినవాడవుతాడు. అందుచేత దర్శకుడు మెరుగులు దిద్దటంలో ఈ విధమైన కృషి చెయ్యవలె.

దర్శకుడు ఈ పూర్వాభ్యాసాలలో నటీనటులను వారివారి పేర్లతో గాక, వారు ధరించేపాత్రల పేర్లతో పిలవటంవల్ల సరిఅయిన వాతావరణ మేర్పడే అవకాశముంటుంది. సక్రమపాత్ర స్వభావ చిత్రీకరణకు కావలసిన మనఃస్థితి కేవలము దర్శకుని బోధన, శిక్షణలవల్లనేగాక నటీనటుల దీక్ష, ప్రజ్ఞకూడా తోడ్పడినప్పుడే సాధించటానికి వీలు కలుగుతుంది.

దీర్ఘ సంభాషణలు

అనుభవంలేని నటీనటులకు దీర్ఘ సంభాషణలు ఎట్లా మొదలుపెట్టవలెనో, ఉచ్చారణ, కంఠస్వర వైవిధ్య సాధనలతోను, రంగవ్యాపారాల, కదలికల, భంగిమల జోడింపులతోను, ముఖభావ ప్రకటన, అంగ, కరవిన్యాసాలతోను సంభాషణ ఎట్లా రక్తి కట్టించవలెనో మంచి దర్శకుడు శిక్షణ ఇవ్వవలె. దీర్ఘసంభాషణలకు తగిన గతివిన్యాసాలద్వారాను, ముఖ భావ ప్రకటనలద్వారాను సాధించే సంభాషణపద్ధతి ప్రేక్షక తాదాత్మ్య సాధనకు ఉపకరిస్తుంది. దర్శకుడు దీర్ఘసంభాషణలు చెప్పేనటుని విషయమేగాక రంగ

స్థలంపై ఆ సమయంలో ఉన్న ఇతర నటీనటుల రంగవ్యాపారభావప్రకటన లనుకూడా, అందుకు అనుకూలంగా రూపొందించవలె. దీర్ఘసంభాషణలోని, దీర్ఘ వాక్యాలను అర్థ భావయుక్తంగా విడగొట్టి, సంభాషణలోని గమనభాగాన్ని వైవి ధ్యంతో దర్శకుడు రూపొందించకపోతే, ప్రేక్షకులకు విసుగుకలుగుతుంది. దీర్ఘ సంభాణషలవల్ల ఎట్టి పరిస్థితులలోనూ ప్రేక్షకుల ఆసక్తి తగ్గరాదు.

ప్రత్యేక సన్నివేశాలు, పరిస్థితులు

నాటకంలో నవ్వుల ప్రసక్తి వచ్చినప్పుడు, దర్శకుడు ఆ విషయమై ప్రత్యేక శ్రద్ధతీసుకోవలె. రచయిత నవ్వును సూచిస్తూ "హ ! హ ! హ !" అని వ్రాసినప్పుడు, నటుడు తు. చ. తప్పండా "హ ! హ ! హ !" అంటే చాలనుకోవటం పొరబాటు. ఆ నవ్వు ఆ సందర్భాన్నిబట్టి, పాత్ర ప్రకృతినిబట్టి, స్త్రీ పురుష భేదాన్నిబట్టి పాత్రల మధ్యఉండే అంతస్తుల తేడాలనుబట్టి రూపొం దవలె. రచయిత వ్రాసిన పొడిమాటలనుబట్టి నటీనటుల నవ్వులు, ఏడ్పులు సృష్టించకూడదు. ఈ రెంటిలోను దర్శకుడు 'అతి' లేకుండా జాగ్రత్తపడితే తప్ప లేకుంటే రసభంగమయ్యే అవకాశాలు ఎక్కువగా ఉంటాయి. నటీనటులకు వీటి విషయమై దర్శకుడు ప్రత్యేకశిక్షణ ఇచ్చి, అవి సహజంగాను, సందర్భో చితంగాను ఉండేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె, ప్రత్యేకమైన ముఖ్యసంభాషణలు, దీర్ఘ సంభాషణలు, నవ్వులు, ఏడ్పులు, ప్రేమ సన్నివేశాలు, కలహ సన్నివేశాలు విడిగా పూర్వాభ్యాసముచేస్తే ఫలితాలు బాగుంటాయని దర్శకుడు గమనించవలె. ఇంతచక్కని ప్రణాళిక, కార్యక్రమము రూపొందించినా, సాధారణంగా, నాట కంలోని కొన్నిభాగాలు, దర్శకునికి తృప్తికరంగా తయారవటం కష్టమవుతుంది. ఇది ప్రత్యక్షప్రేక్షక ప్రతిస్పందనలోపంవల్లనా ? (lack of audience response) లేదా ప్రయోగ పద్ధతులలోపంవల్లనా ? అనే విషయము తేల్చుకోవ టం దర్శకునికి కష్టమవుతుంది. అందుచేత, చివరి పూర్వాభ్యాసాలకు కొంత మంది ప్రేక్షకులను పిలవటం అవసరము. సామాన్యంగా ఉద్వేగపూరిత ఘట్టాలు, హాస్యఘట్టాలు ప్రేక్షక ప్రతిస్పందనవల్ల విజయవంతాలవుతాయి. ప్రేక్షక ప్రతి స్పందన ఆధారంగా నటులు త్తేజితు లవటమేగాక, ప్రేక్షకులుండటంవల్ల వారి కృషి, దీక్ష, హెచ్చరిక మరింత ఎక్కువ అయ్యే అవకాశ మేర్పడుతుంది.

మెరుగులు దిద్దటంలో దర్శకుడు కింది విషయాలలో శ్రద్ధచూపవలె.

1. నాటక ప్రారంభము, అంతము.

2. పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలు.
3. హాస్య సన్నివేశాలు.
4. ప్రేమ సన్నివేశాలు.
5. కలహ సన్నివేశాలు.
6. దీర్ఘ సంభాషణలు.
7. ఎక్కువమంది నటీనటులుండే సన్నివేశాలు.

మెరుగులు దిద్దటానికి కొన్ని సూచనలు

1. దర్శకుడు తన ప్రదర్శనప్రతిని పూర్వాభ్యాసానికీ పూర్వాభ్యాసానికీ మధ్య చూసుకొని, ఆచరణలో పెట్టని అంశాలు వేరే గుర్తువ్రాసుకొని తర్వాత పూర్వాభ్యాసంలో నటీనటులచేత ఆచరణలో పెట్టించవలె.

2. దర్శకుడు ప్రేక్షకాగారంలో కూర్చుండి క్రమేణా వెనకకువెడుతూ ప్రదర్శన ఫలితాన్ని—దృశ్యము, వాచికము మొదలైనవానిని చూసుకొని- సరిదిద్దుకోవలె.

3. ప్రేక్షకాగారంలోని విభిన్న ప్రదేశాలనుంచి దృశ్యరూపచిత్రము (stage picture), రంగాలంకరణ, ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు, ప్రదీపనము మొదలైనవి పరిశీలించి మెరుగులు దిద్దవలె.

4. దృశ్యానికీ దృశ్యానికీ పరిణామము సాఫీగా జరుగుతున్నదా లేదా ? సరిచూసుకోవలె.

5. అభినయంలోను, ప్రయోగ పద్ధతులలోను, ప్రయత్న ప్రకటన (effort) బయటికి కనిపిస్తే అది మరుగుపరిచి రూపొందించవలె.

6. కదలికలలోను ప్రవేశనిష్క్రమణాలలోను నటీనటుల భంగిమలలోను ఉండే అసహజత్వాన్నీ ఇబ్బందినీ తొలగించి ప్రేక్షక పరానుభూతి (empathy) సక్రమంగా ఉండేటట్లు కృషిచేయవలె.

7. నాటక ప్రదర్శనలో ప్రేక్షకానురక్తికేంద్రాన్ని (audience interest point) మరల్చే అన్ని ప్రక్రియలను ఎత్తివేసి, ప్రదర్శన ప్రేక్షకానురక్తికి అనుకూలంగా తయారు చేయవలె.

8. ప్రయోగంలో అనవసరమైన వివరాలు తగ్గించివేసి, శక్తిమంతమైన ప్రదర్శనకోసము పాటుపడవలె.

9. ప్రయోగ పద్ధతులలో వైవిధ్యంతోపాటు నాటక ప్రధానోద్దేశ స్పష్టీకరణ సరళంగా నిర్దుష్టంగా ప్రేక్షకులకు తెలిసేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె.

10. నాటకంలో సంభాషణల ప్రాముఖ్య మెక్కువైనదని దర్శకునకు తోచినప్పుడు రంగ వ్యాపారము అందుకు తగినట్లు జోడించవలె.

11. ముఖ్య సంభాషణలు ప్రేక్షకులకు అర్థపూరితంగా వినిపించే టట్లు శ్రద్ధతీసుకోవలె.

12. నటీనటులు ప్రేక్షకులందరికి చక్కగా కనిపించేటట్లు పాత్ర సమ్మేళనము, కదలికలు రూపొందించవలె.

13. రంగస్థలంలోని అభినయావరణ పూర్తిగా వినియోగించుకొనే టట్లు దృశ్యరంగాలంకరణసమీకరణలు, రూపకల్పన మున్నగువాటిని కళా త్మకంగా తీర్చిదిద్దవలె.

14. నటీనటుల ఉద్వేగ ప్రకటనలలో (emotional expression) అతిని అరికట్టవలె.

15. నటీనటులలో ప్రేక్షకులున్నారనే భావాన్ని విస్మరించకుండా ప్రేక్షకులకోసము నటించే మనఃస్థితిని పోగొట్టవలె.

16. నటనలో స్థాయిని, సమష్టికృషిని ఉన్నత ప్రమాణాలలో నడి పించి నటీనటులు నాటకరససిద్ధికిగాక, తమ తమ గొప్పలను ప్రకటించటానికి చేసే నటనా విన్యాసాలను అదుపులో పెట్టవలె.

17. ప్రదర్శనలో ప్రతిక్షణము నాటకగమనవేగము ఉండేటందుకు కృషి చేయవలె.

18. ప్రేక్షకోత్సాహ ప్రకటన (applause) వల్ల, నవ్వులవల్ల, నటీనటులు తమ పాత్రలనుంచి పూర్తిగా విడివడకుండా (stepping out of character) జాగ్రత్తగా ఉండేటట్లు హెచ్చరిక చేయవలె.

19. అభినయంలో, కదలికలలో, కార్యకలాపాల నిర్వహణలో నటీనటులు తమ కృషి, ప్రయత్నము బయటపెట్టకుండా ఎంతో నిర్లిప్తంగా, సహజంగా చేస్తున్నారనే భ్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలిగేటట్లు ప్రదర్శన రూపొంద వలె.

20. ప్రదర్శన చూడవచ్చే ప్రేక్షకాభిరుచులను దృష్టిలో ఉంచుకొని ప్రయోగపద్ధతులు రూపొందించవలె.

ఈ రకంగా మెరుగులు దిద్దటం పూర్తి అయిన తరవాత, రంగస్థలం మీద అన్ని పరికరాలతోను-అంటే పూర్తి దుస్తులు, ఆహార్యము (make up and costume), కాంతిప్రకాశన (lighting) లతో పూర్వాభ్యాసాలు చేయటం అవసరము, ఇట్టి పూర్వ ప్రయోగాన్ని దుస్తులతోపూర్వాభ్యాసము (dress rehearsal) అంటారు. ఇట్లాంటివి రెండుమూడు పూర్ణపూర్వాభ్యాసాలు అవసరము. వీటివల్ల ప్రదర్శనస్వరూపము బోధపడటమేగాక నటీనటులు వారుపయోగించే వస్తువులు, దుస్తులు వగైరాలకు అలవాటు పడటానికీ, లోపాలను సరిదిద్దుకోవటానికి ఎంతో ఉపయోగపడతాయి.

ఇట్లాంటి పూర్వాభ్యాసాలలో ఎన్నో లోపాలు, అనుకోని సంగతులు బయటపడటం పరిపాటి. అందుచేత దర్శకుడు నిరుత్సాహపడనక్కరలేదు. ఆందోళన అంతకన్నా అవసరము లేదు. వీటివల్ల నటీనటులు ప్రదర్శనలో మరింత హెచ్చరికగా ఉండి, ఆ లోపాలు రాకుండా జాగ్రత్తపడతారు.

15 ప్రదర్శన

ఖర్చులు

ప్రదర్శన కయ్యేఖర్చులు నాటకస్వభావాన్ని బట్టీ, అది ప్రదర్శించే ప్రదేశాన్ని బట్టీ ఉంటాయి. ఈ విషయము నిర్దిష్టంగా వివరించటం కష్టము. కాని, ఖర్చుల వివరాలు ఈ కింది విధంగా ఉంటాయి—

1. రచయితకు పారితోషికము : నాటకము ప్రదర్శించేటప్పుడు రచయితకు అతడు నిర్ణయించిన పారితోషికము చెల్లించటం అవసరము. ఈ పారితోషికము ప్రతిప్రదర్శనకు ఇవ్వవలసి ఉంటుంది. రచయిత చనిపోయిన 50 సంవత్సరాలు తరవాత ఎట్టి పారితోషికము ఇవ్వనక్కరలేదు. ఈ గడువు లోపల ప్రదర్శన హక్కులు గలవారికి పారితోషికము ఇవ్వవలె.

2. నాటకప్రతుల ఖరీదు : ప్రతి నటికీ నటునికీ ఒక్కొక్క నాటక ప్రతినీ; దర్శకునకు, ఇతర సహాయకులకు అవసరమైన నాటకప్రతులనూ కొని ఇవ్వవలె.

3. ప్రదర్శనశాల అద్దె : పూర్వాభ్యాసాలకూ ప్రతి ప్రదర్శనానికీ నాటకశాలకు అద్దెతోపాటు విద్యుచ్ఛక్తికి మొదలైన ఏర్పాట్లకు సొమ్ము చెల్లించవలె.

4. పరికరాల అద్దె వగైరా : ప్రదర్శనకు, పూర్వాభ్యాసాలకు అవసరమైన రంగపరికరాలు, కాంతి ప్రకాశన సామగ్రి (lighting equipment), ఆహార్యము, దుస్తులు, రంగ సజ్జీకరణ సామగ్రి మున్నగువాటికి అద్దె చెల్లించవలె. అంతేకాదు, తిరిగి అప్పజెప్పటానికి, వస్తువులు చేరవేయటానికి ఖర్చులవుతాయి.

5. ప్రచారానికి ఖర్చులు : ప్రవేశపత్రాలు, ప్రకటనలు, కరపత్రాలు అచ్చొత్తించటానికీ, పత్రికా ప్రకటనలకూ ఖర్చులు అవుతాయి.

6. చిల్లర ఖర్చులు : పైని చెప్పినవిగాక తక్కిన అన్నిఖర్చులు చిల్లరఖర్చుల జాబితాలో వస్తాయి.

ప్రదర్శన నైపుణ్యము

ఇతర కళాకారులు, తమ కళాసృష్టి ఈనాడు కాకపోతే రేపు, లేదా కొన్ని సంవత్సరాల తరవాత చూసి ఆనందించేవారుంటారని ఆశించవచ్చు: అది సాధ్యమేకూడా. ఈ రకమైన ఆశాభావము చిత్రకారులకు, రచయితలకు సరిపోతుంది. నాటక దర్శకునకు ఈ అవకాశము లేదు. అతడు ప్రేక్షకులకు, నిర్ణయించిన ప్రదర్శనకాలంలోనే, ఆసక్తి, ఉత్తేజము, అనురక్తి కలిగించవలె. వారిని కవ్వించి, నవ్వించి, ఏడ్పించి, ఉద్వేగానుభావాలను కలిగించి, భావనాశక్తిని రేకెత్తించి, ఉత్తేజితులను చేయవలె. వారికి కుతూహలాన్ని కలుగజేసి నాటక దృశ్యంపైనా, సంభాషణలపైనా, కార్యకలాపాలపైనా, దృశ్య సమీకరణపైనా, రూపకల్పనపైనా ఆసక్తి కలిగించవలె. వారు ఏకాగ్రతతో ప్రదర్శన చూసి, తాదాత్మ్యము పొంది ప్రదర్శనలో భాగస్వాములై, నటీనటులను ఉత్తేజితులను చేయవలె. ఇందుకు అవసరమైన దీక్షాత్మక కృషి, ఆత్మవిశ్వాసము, భావనాశక్తి దర్శకుడు తనలో అంతర్గతము చేసుకోవలె. దర్శకుడు స్థిరమైన అభిప్రాయాలతో నాటకంలోని అంతర్గత బహిర్గత భావాలు, నాటక ప్రధానోద్దేశము, సంభాషణలోని అర్థము, అంతరార్థము ప్రస్ఫుటమయేటట్లుగా, ఉత్తమస్థాయి నాటక చిత్రీకరణకు అవసరమయిన కళాత్మకపద్ధతులు అవలంబించవలె.

ప్రేక్షకాభిరుచులు ఆయాసందర్భాలనుబట్టి కొన్ని అపరిపక్వ శైశవావస్థలోను, మరికొన్ని పరిపక్వ స్థాయిలోను ఉండవచ్చు. కొన్ని ప్రేక్షక సమూహాలకు హాస్యమే ముఖ్యము కావచ్చు. మరికొన్నింటికి కన్నీళ్లేగాని, తృప్తినివ్వకపోవచ్చు. ఇంకా కొన్నింటికి మెదడుకు మేత, వేరే కొన్నింటికి కథావస్తువు ప్రాముఖ్యము అవసరము కావచ్చు.

కాని, ఈ విధంగా విభిన్న ప్రేక్షక సమూహాలు, విభిన్న అభిరుచులు కలిగిఉన్నా, అవి అన్నీ మంచివే— అని దర్శకుడు మరవరాదు. దర్శకునకు కొన్నితరహాల ప్రేక్షకులేనచ్చి వారిముందు ప్రదర్శన ఇచ్చేటప్పుడు తన కుతూ

హము కలిగినంతమాత్రాన తక్కిన తరహాల ప్రేక్షకులను అసహ్యించుకోవటం, తన దర్శకత్వ జీవితాన్ని ప్రతిభనూ పరిమితము చేసుకోవటమే అవుతుంది. ప్రేక్షకులు ఏ అభిరుచికి చెందినవారైనా, ప్రేక్షకులపట్ల తాను నిర్వర్తించవలసిన విధ్యుక్త ధర్మము- "వారిని ఆనందపరచటమే" నన్నది దర్శకుడు ఎన్నడూ మరవరాదు. వారి అభిరుచులను అవమానించటంగాని, తేలిక చెయ్యటంగాని పనికిరాదు.

నటనలోను, ప్రదర్శనలోను అవసరమయ్యే వైవిధ్యమే నాటక ప్రదర్శనను ప్రజాస్వామిక సిద్ధాంతాలపై నిలువుతున్నది. ప్రేక్షకాదరణ నాటక ప్రదర్శనకు ముఖ్యము. ప్రేక్షకాభిరుచులకూ ప్రేక్షకానంద సాధనకూ, ప్రేక్షక శ్రేయస్సుకు సమన్వయంలేని నాటకప్రదర్శన రాణించదు. అట్టి ప్రదర్శన ప్రేక్షకాదరణలేక తెరమరుగున చేరుతుంది. కాబట్టి, దర్శకుని కృషి అంతా ప్రేక్షకానంద సాధనకే అని మరవరాదు. ప్రేక్షకులే దర్శకుని ధ్రువతారలు. ఎట్టి సందర్భంలోను, తన నిశ్చితాభిప్రాయాలు ప్రాతిపదికగా ప్రేక్షకాభిరుచులను విస్మరించరాదు. వారి మనసు రంజింపజేసి, వారికి న్యాయము చేకూర్చవలె. అట్టి ఉత్తమ ప్రదర్శనకు నిర్విరామంగా కృషి చేయవలె. ఈ "ఉత్తమ" ప్రదర్శన వారి తలకుమించినదై ఉండరాదు.

వర్తకుడు తా నమ్మే సరుకు నాణ్యాన్ని కొనేవాని మనస్సుకు ఎట్లా పట్టేటట్లు చేస్తాడో; కొనబోయేవాడు అడిగినదిగాక, మరొకటి అమ్మటానికి ప్రయత్నం చేసేటప్పుడు వర్తకుడు ఆ వస్తువుయొక్క శ్రేష్ఠతను, ఉపయోగాన్ని, విశిష్టతను గురించిన నమ్మిక ఎట్లా ప్రయత్నించి కలుగజేస్తాడో, అదే విధంగా, ప్రేక్షకుడాశించినదిగాక, మరొకరకమైన ప్రదర్శన ఇస్తున్నప్పుడు దర్శకుడు ప్రేక్షకులకు మనస్తృప్తి కలిగేటట్లు కృషి చెయ్యవలె. కొనేవారి మనస్తృప్తి వర్తకునికి ఎంత ముఖ్యమో ప్రేక్షక మనస్తృప్తి దర్శకునకు అంత ముఖ్యము. ఇట్టి ప్రేక్షక మనఃప్రవృత్తిని దర్శకుడు పరిశీలనద్వారా, అనుభవంద్వారా తెలుసుకొని తదనుగుణంగా ప్రదర్శన ఇచ్చినప్పుడే రసవత్తరమైన ప్రదర్శన సాధ్యమవుతుంది. ఈ పరిజ్ఞానాన్ని, పద్ధతులనూ కరతలామకము చేసుకొని, ప్రేక్షకుల మనస్సులలో ఆనందము కలిగించటమే దర్శకుని లక్ష్యము. ఈ లక్ష్యసిద్ధికి దర్శకుడు నిర్విరామంగా కృషి సాగించవలె.

ఇవిగాక ప్రదర్శన జయప్రదము కావటానికి మరికొన్ని సూచనలు—

1. ప్రేక్షకులలో కుతూహలాన్ని రేకెత్తించవలె. ప్రచారంద్వారా, ప్రకటనలద్వారా, తాము చూడవలసిన నాటకప్రదర్శన జరగబోతున్నదనే భావము ప్రేక్షకులలో ముందుగా కలిగించవలె.

2. ప్రేక్షకులు సుఖాసీనులయ్యేటట్లు చూసుకోవలె. ప్రేక్షకులు కూచ్చుండే ఆసనాలు, ప్రదేశము శుభ్రంగాను, సుఖంగాను ఉండవలె. ఎంత చక్కని ప్రదర్శనమైనా ప్రేక్షకులు ఇబ్బందిగా, బాధతో కూర్చుంటే రక్తి కట్టదు.

3. ప్రేక్షకుల ఏకాగ్రతకు భంగము జరగనివ్వరాదు. ప్రేక్షకులు నాటకాన్ని చక్కగా చూసేటందుకు ఉండే అవరోధాలన్నింటిని తొలగించవలె. బయటి శబ్దాలూ, వారి దృష్టికి ఇబ్బంది కలిగించే కాంతి ప్రకాశన దీపాలూ లేకుండా జాగ్రత్తపడవలె. రాకపోకలకు అనుకూలంగా ఆసనాలు ఎడంగా ఉండవలె. ఆలస్యంగా వచ్చినవారివల్ల ముందు వచ్చినవారికి ఇబ్బంది కల్గరాదు. తెర ఎత్తినప్పటినుంచీ తిరిగి తెర పడేవరకు ప్రేక్షకాగారంలోకి ప్రవేశము నిషేధించటం ఉత్తమ మార్గము.

4. రంగస్థలంలోని వాతావరణము నిజాయితీకి, సహజత్వానికి తోడ్పడవలె. బ్రహ్మాండమైన రంగసజ్జీకరణ, దృశ్యాలంకరణ (sets and decor) లేకపోయినా, కేవలము తెరలుమాత్రమే ఉపయోగించినా, అవి శుభ్రంగానూ, ముడతలు లేకుండాను, కదలకుండా స్థిరంగానూ ఉండవలె. అనవసరమైన వస్తువులు లేకుండా, రంగస్థలంమీదఉన్న వస్తువులన్నీ నాటకోచితమైన సహజ వాతావరణానికి దోహదమిచ్చేవిధంగా ఉండవలె.

5. ప్రదర్శన సకాలంలో ప్రారంభింపబడవలె. ప్రదర్శన ప్రకటించిన కాలానికి ఏ మాత్రము ఆలస్యము జరగకుండా ప్రారంభము కావలె. దృశ్యానికీ దృశ్యానికీ మధ్య జాగుఉండరాదు. ఆలస్యము ప్రేక్షకాసక్తికి, ఏకాగ్రతకు అవరోధమని మరవరాదు.

6. ప్రదర్శన పటిష్ఠంగాను సజీవంగాను ఉండవలె: ముఖ్యంగా ప్రవేశనిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు ప్రత్యేకశ్రద్ధ చూపవలె. ప్రవేశించిన

"తరవాత" దృశ్యంలో ఏ విధమైన నటన అవసరమో, అదేస్థాయిలో "ప్రవేశించటంలో", "నిష్క్రమించటంలో" కూడా నటన రూపొందవలె. పాత్ర పూర్తిగా నిష్క్రమించి, ప్రేక్షకులకు కనుమరుగై పోయేదాకా, పాత్రకు సహజ సిద్ధమైన స్వభావ, గమన, వాచికాదులు ప్రేక్షకులకు కనిపించేటట్లు రూపొందించవలె. నాటకంతో ప్రత్యక్షసంబంధంలేని, కేవలము ప్రకటనలు చేసే నిర్వాహకులు కూడా, తాము చెప్పేమాటలు సరళంగాను, నిర్దుష్టంగాను ప్రేక్షకులకు ఆసక్తికరంగాను, చక్కగావినిపించేటట్లుగానూ చెప్పవలె. నటీనటులు తమ కృషివల్ల కలిగే వ్యక్తిగతమైన అలసట, బాధ, ఆందోళన తమ పాత్రపోషణలో కనిపించకుండా మరుగుపరుచుకొని చక్కగా నటించేటట్లు చేయవలె.

7. క్షమాపణలు నిష్ప్రయోజనము. దర్శకుడు తన కృషికి తగిన మెప్పును ప్రేక్షకులిస్తారనే ఆత్మవిశ్వాసము, ఆశాభావము కలిగిఉండవలె. ప్రేక్షకులకు తాను న్యాయము చేకూర్చలేనేమో అని, తానే అధైర్యపడితే తప్పు దర్శకునిదే అవుతుంది. ప్రేక్షకులు అందుకు బాధ్యులుకారు. ప్రేక్షకానురక్తి సాధించలేననే అనుమానము దర్శకునికే కలిగినప్పుడు, క్షమాపణలు చెప్పుకోవటం వల్ల, సాధించగలిగేదేమీ ఉండదు. మీ కృషి తక్కువై, మీ ఆరోగ్యము బాగుండక, మీ నటీనటులు సహకరించక, ఇతరపరిస్థితులు అనుకూలించక కంగారుపడి, ప్రదర్శన రక్తికట్టదనే అనుమానము కలిగి ఆ పరిస్థితులు వివరించి, ప్రేక్షకులకు క్షమాపణలు తెలుపుకొంటే– వారు మీ తలనిమిరి, వీపు తట్టి, ధైర్యముచెప్పి– "ఫరవాలేదులే" అని మీరు ఎట్లావేసినా చూస్తారనుకోవటం శుద్ధ పొరపాటు. దానికి బదులు వారు ఇళ్ళకువెళ్ళి హాయిగా నిద్రపోవటానికి నిర్ణయించుకొంటారేగాని, ఆ నాటకము చూడరు.

8. నాటకము ప్రేక్షకులకోసమే అని మరవవద్దు. దర్శకుని అభిరుచులు, ప్రేక్షకాభిరుచులు ఒకటేఅయి, ప్రదర్శన ఇతరవిధాల విజయవంతమయితే అంతకన్న కావలసినదేమీ ఉండదు. నాటకము ప్రేక్షకులకోసమే; దర్శకుని, నటీనటుల ప్రజ్ఞావిశేషాల ప్రకటనకోసం, వారి సరదాకోసంమాత్రమే కాదు. ఉత్సాహంతోను, తెలివితేటలతోను, దీక్షతోను, సాగిస్తే నాటక దర్శకత్వమంతచక్కని ఫలితాలనూ ప్రోత్సాహాన్నీ కీర్తినీ ఆత్మసంతృప్తినీ ఇచ్చే వ్యాసంగము మరొకటి ఉండదు. విశాల దృక్పథము, స్వార్థరహితమైన కృషి,

భావనాశక్తి, దీక్ష దర్శకునకు ప్రాథమికావసరాలు. ఉత్తమ దర్శకుడు తన ప్రేక్షకులను-వారు పిల్లలుగానీ, పెద్దలుగానీ; సూట్లు వేసుకొన్న భాగ్యవంతులుగానీ, మురికి బట్టల శ్రామికులుగానీ-ప్రేమిస్తాడు; గౌరవిస్తాడు. వారికి తృప్తినీ ఆనందాన్నీ ఇచ్చే ప్రదర్శనలిస్తాడు. వారి అభిప్రాయాలతో తా నేకీభవించక పోయినా వారితో వాదానికి దిగడు; వారిని ఎట్టి పరిస్థితులలోను విమర్శించడు. ప్రేక్షకాగారంలోని ప్రేక్షకులకు దర్శకుడు నిశ్చితాభిప్రాయాలుగల నాయకుడుగా వారికి విధేయుడైన సేవకుడుగా, వారి ఊహాజీవితాలలో ఆప్తమిత్రుడుగా వ్యవహరించవలె.